

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

a cura di

Michela Graziani

Trasparenze ed epifanie

Quando la luce
diventa letteratura,
arte, storia, scienza



BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 36 -

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E STUDI INTERCULTURALI
Università degli Studi di Firenze

Coordinamento editoriale

Fabrizia Baldissera, Fiorenzo Fantaccini, Ilaria Moschini
Donatella Pallotti, Ernestina Pellegrini, Beatrice Töttössy

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Collana Open Access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali

Direttore

Beatrice Töttössy

Comitato scientifico internazionale

Fabrizia Baldissera (Università degli Studi di Firenze), Enza Biagini (Professore Emerito, Università degli Studi di Firenze), Nicholas Brownlees (Università degli Studi di Firenze), Arnaldo Bruni (studioso), Martha Canfield (studiosa), Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Piero Ceccucci (studioso), Massimo Ciaravolo (Università degli Studi di Firenze), John Denton (Università degli Studi di Firenze), Anna Dolfi (Università degli Studi di Firenze), Mario Domenichelli (studioso), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito, Università degli Studi di Firenze), Massimo Fanfani (Università degli Studi di Firenze, Accademia della Crusca), Fiorenzo Fantaccini (Università degli Studi di Firenze), Michela Landi (Università degli Studi di Firenze), Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Ingrid Hennemann (studiosa), Donald Kartiganer (Howry Professor of Faulkner Studies Emeritus, University of Mississippi, Oxford, Miss.), Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Ferenc Kiefer (Research Institute for Linguistics of the Hungarian Academy of Sciences; Academia Europaea), Mario Materassi (studioso), Murathan Mungan (scrittore), Donatella Pallotti (Università degli Studi di Firenze), Stefania Pavan (studiosa), Ernestina Pellegrini (Università degli Studi di Firenze), Peter Por (studioso), Paola Pugliatti (studiosa), Miguel Rojas Mix (Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest), Ayşe Saraçgil (Università degli Studi di Firenze), Rita Svandrik (Università degli Studi di Firenze), Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Maria Vittoria Tonietti (Università degli Studi di Firenze), Beatrice Töttössy (Università degli Studi di Firenze), György Tverdota (Emeritus Professor, Eötvös Loránd University, Budapest), Letizia Vezzosi (Università degli Studi di Firenze), Marina Warner (scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku)

Laboratorio editoriale Open Access

Beatrice Töttössy, direttore - Arianna Antonielli, caporedattore

Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali

Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze

tel. +39.055.5056664-6616; fax. +39.06.97253581

email: <laboa@lils.uni.it>

web: <<http://www.fupress.com/comitatoscience/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>

TRASPARENZE ED EPIFANIE

Quando la luce diventa

letteratura, arte, storia, scienza

premessa di

Luigi Dei

a cura di

Michela Graziani

con scritti di

R. Stanga, R. Fani, A. Ugolini, A. Ciofini, L. Mercatelli,
U. Bardi, I. Zatelli, I. Gagliardi, L. Vezzosi,
S. Rustici, G. Tigler, A. De Marchi, I. Melani, S. Piazzesi, L. Baratta,
R. Lanfredini, F. Gizzi, M. Marinoni, E. Biagini, D. Salvadori,
M. Colella, E. Bacchereti, F. Vasarri, V. Fiume,
E. Pellegrini, F. Di Meglio, R. Svandrlik, A. Dolfi,
O. Rekut-Liberatore, F. Bartolini, F. Fastelli, M. Graziani

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2016

Trasparenze ed epifanie : quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienze / premessa di Luigi Dei, a cura di Michela Graziani ; con scritti di R. Stanga, R. Fani, A. Ugolini, A. Ciofini, L. Mercatelli, U. Bardi, I. Zatelli, I. Gagliardi, L. Vezzosi, S. Rustici, G. Tigler, A. De Marchi, I. Melani, S. Piazzesi, L. Baratta, R. Lanfredini, F. Gizzi, M. Marinoni, E. Biagini, D. Salvadori, M. Colella, E. Bacchereti, F. Vasarri, V. Fiume, E. Pellegrini, F. Di Meglio, R. Svandriik, A. Dolfi, O. Rekut-Liberatore, F. Bartolini, F. Fastelli, M. Graziani – Firenze : Firenze University Press, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 36)

<http://digital.casalini.it/9788864534732>

ISBN (online) 978-88-6453-473-2

ISSN (online) 2420-8361

I prodotti editoriali di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio vengono promossi dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze e pubblicati, con il contributo del Dipartimento, ai sensi dell'accordo di collaborazione stipulato con la Firenze University Press l'8 maggio 2006 e successivamente aggiornato (Protocollo d'intesa e Convenzione, 10 febbraio 2009 e 19 febbraio 2015). Il Laboratorio (<<http://www.lils.unifi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lils.unifi.it>) promuove lo sviluppo dell'editoria open access, svolge ricerca interdisciplinare nel campo, adotta le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area umanistica, fornisce servizi alla ricerca, formazione e progettazione. Per conto del Coordinamento, il Laboratorio editoriale Open Access provvede al processo del doppio referaggio anonimo e agli aspetti giuridico-editoriali, cura i workflow redazionali e l'editing, collabora alla diffusione.

Editing e composizione: LabOA con Arianna Antonielli (caporedattore), gli assistenti redattori Alberto Baldi, Carolina Gepponi, Martina Romanelli, i tirocinanti Fabiana Bolignano, Marta Fabrizzi, Chiara Favati, Gianmarco Lovari, Valentina Quaglia, Francesca Salvadori.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Italia (CC BY-NC-ND 4.0 IT: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/it/legalcode>>).

CC 2016 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

INDICE

PREMESSA <i>Luigi Dei</i>	9
INTRODUZIONE <i>Michela Graziani</i>	13
LA PRIMA LUCE <i>Ruggero Stanga</i>	23
L'ALBA DELLA VITA: I "MANGIATORI" DI LUCE <i>Renato Fani</i>	29
LA PULCE (DELLA SABBIA) E LA LUCE <i>Alberto Ugolini, Alice Ciofini, Luca Mercatelli</i>	41
I PRIMI QUATTRO MILIARDI DI ANNI DI LUCE SOLARE SUL PIANETA TERRA <i>Ugo Bardi</i>	53
FIAT LUX: CREAZIONE E VALORE DELLA LUCE NELLA BIBBIA E NELLA TRADIZIONE EBRAICA ANTICA <i>Ida Zatelli</i>	63
LA LUCE DIVINA (XII-XIV SECC.), DALLA LITURGIA ALLA TEOLOGIA, ALLE ESPERIENZE MISTICHE. ALCUNE TRACCE <i>Isabella Gagliardi</i>	69
LUX, LUMEN ET ILLUMINATIO: ALCUNI RIFLESSI NELLA LETTERATURA MEDIEVALE <i>Letizia Vezzosi</i>	89

“LA LUCE DELLA SCIENZA, LA PUREZZA DELLA COSCIENZA” IN UN ANONIMO DEL XII SECOLO <i>Sandra Rustici</i>	103
FINESTRE METAFORE DI GRAZIA DIVINA. IL CASO DELLA SACRESTIA DELLA CAPPELLA SCROVEGNI <i>Guido Tigler</i>	111
AUREOLE E AURA. LA MATERIA CHE CATTURA LA LUCE E NE È TRASFIGURATA, SPERIMENTI NELLA PITTURA TARDO-MEDIOEVALE <i>Andrea De Marchi</i>	153
LUCI E OMBRE NEL RINASCIMENTO EUROPEO <i>Igor Melani</i>	175
LA SEMICA DELLA LUCE NEI <i>PIETOSI AFFETTI</i> DI ANGELO GRILLO <i>Sandro Piazzesi</i>	203
“THEY TURNE THE NIGHT INTO THE DAIE, AND ALSO DRIVE THE LIGHT AWAY”. DUE RAPPRESENTAZIONI DEL SABBA NELL’INGHILTERRA DELLA PRIMA ETÀ MODERNA <i>Luca Baratta</i>	215
LA METAFORA DELLA LUCE (E DELLA CECITÀ) NELLA FILOSOFIA DELLA CONOSCENZA <i>Roberta Lanfredini</i>	231
IL RUOLO DELLA LUCE E DEI SUOI EFFETTI NELLE PASSIONS DEL CINEMA DEI PRIMI TEMPI <i>Ferdinando Gizzi</i>	239
ANGELO CONTI E LA QUESTIONE DELLE “FORME”. LO STILE DELLA LUCE E DEL SUONO <i>Manuele Marinoni</i>	263
IN CLARIS NON FIT INTERPRETATIO. INTERPRETARE CON LA LUCE <i>Enza Biagini</i>	275

NEL PRISMA DELLA BIOSFERA. LUIGI MENEGHELLO TRA LUCE E ANTI-LUCE <i>Diego Salvadori</i>	283
VISIONI E VALENZE DELLA LUCE ZANZOTTIANA (CONGLOMERATI) <i>Massimo Colella</i>	293
LA LUCE E L'OPACO. ITALO CALVINO <i>Elisabetta Bacchereti</i>	319
L'“OSCURA CHIARITÀ” DI PATRIZIA VALDUGA <i>Francesco Vasarri</i>	333
“DIVIDILA LUCE SE HAI CORAGGIO”. EPIFANIE DEL DIVINO NELLE SCRITTRICI MISTICHE E CONTEMPLATIVE <i>Valentina Fiume</i>	341
LE VISIONI DI LUCE DI SARA VIRGILLITO <i>Ernestina Pellegrini</i>	351
LUX NEGRA: MEMORIE DI FARI E ABISSI D'OMBRA NELLA POESIA DI JOSEFINA PLÁ <i>Francesca Di Meglio</i>	361
“AL SOLE” DI INGEBORG BACHMANN <i>Rita Svandrlik</i>	369
RINCHIUSI NELLA LUCE. UN LUOGO DELLA DISTANZA NELLA NARRATIVA DI GIORGIO BASSANI <i>Anna Dolfi</i>	381
DA “UN LAMPIONE ACCESO” AI RAGGI RADIOTERAPICI <i>Oleksandra Rekut-Liberatore</i>	393
LUMEN DE LUMINE. ILLUMINAZIONI SALVIFICHE NELL'ULTIMO LUZI <i>Francesca Bartolini</i>	405

“FATTASI QUASI ROVINA DI SE STESSA”. LA LUCE NELL’OPERA DI GIOVANNI TESTORI	417
<i>Federico Fastelli</i>	
PER UNA FENOMENOLOGIA DELLA LUCE. LA POETICA DI FERNANDO ECHEVARRÍA	431
<i>Michela Graziani</i>	
AUTORI	449
INDICE DEI NOMI	453
REFERENZE ICONOGRAFICHE	471

PREMESSA

Luigi Dei

Magnifico Rettore dell'Università degli Studi di Firenze

È per me un immenso piacere essere qui a scrivere qualche riga di prefazione al volume che raccoglie gli Atti del Convegno Interdipartimentale e Interdisciplinare *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, tenutosi presso l'Aula Magna dell'Università degli Studi di Firenze nel dicembre 2015.

In realtà la mia gioia è doppia, giacché proprio un anno prima, un sabato poco prima di Natale incontrai, in qualità di Presidente di OpenLab, il Servizio Educazione e Divulgazione Scientifica dell'Ateneo, Michela Graziani in un caffè di via del Corso. Le proposi questa idea di celebrare l'anno internazionale della luce con una iniziativa che creasse un ponte fra le nostre due aree, la scientifica e l'umanistica. Io ero entusiasta di questa idea e Michela, devo dire, anch'ella da subito. In poco tempo maturò la bozza di programma.

Aderirono, oltre a OpenLab, quattro Dipartimenti dell'area scientifica, Fisica ed Astronomia, Chimica "Ugo Schiff", Biologia, Scienza della Terra, e tre Dipartimenti dell'area umanistica, Lettere e Filosofia, Storia Archeologia Geografia Arte e Spettacolo, Lingue Letterature e Studi Interculturali.

Il programma che oggi vediamo raccolto in questo volume è davvero ampio, multiforme e, consentitemi di esagerare, fantastico.

Avrei dovuto portare anche io un contributo e il titolo sarebbe stato "Perché vedo ciò che vedo". Era la mia prima lezione di chimica per gli studenti della ex-Facoltà di Lettere e Filosofia quando vi insegnavo, mi pare dal 2001 in poi per dieci anni. Oggi di quella lezione resta qualcosa per gli specializzandi di Archeologia ai quali tengo cinque ore di lezione ad anni alterni. Poi quello che è stato di me è noto e la mia lezione è diventata questa prefazione che, come potete immaginare, ha però un sapore diverso da tutte le altre che mi vengono richieste.

Spero che questo volume possa essere davvero la partenza per costruire, nella ricerca come nella didattica, percorsi convergenti.

L'interdisciplinarietà è la grande frontiera della ricerca avanzata del secolo e del millennio appena dischiusi. Ci dobbiamo credere. Dobbia-

mo aver fede nel principio dell'unitarietà della cultura, perché il confronto con idee, pensieri, approcci differenti da quelli che nel quotidiano ricercare caratterizzano il nostro operare, ci può aprire orizzonti assolutamente imprevedibili.

Contaminare è essenziale: gli scienziati hanno estrema necessità della fantasia e della creatività delle arti liberali, così come i cultori e gli studiosi di discipline umanistiche hanno anch'essi bisogno di un raffronto virtuoso con il metodo rigoroso, concreto, pragmatico, ancorato all'*experimentum* degli scienziati e dei tecnologi.

Non possiamo dimenticare che se oggi il mondo è permeato di scienza e tecnologia in ogni dove, come mai era accaduto nella storia della civiltà umana, se il mondo è sempre più globalizzato, complesso, affollato di contraddizioni in un groviglio che appare spesso inestricabile, questo significa che è indispensabile una forte alfabetizzazione scientifico-tecnologica di massa, ma è altrettanto ineludibile un'energica rivalutazione delle discipline guidate unicamente dalla curiosità. Solo queste discipline, in cui creatività, immaginazione, fantasia, spirito libero da ogni condizionamento si librano in aria, possono offrire strumenti adeguati per la comprensione di questo pianeta e dei suoi complicati abitanti.

Cosa dunque di meglio che incentivare i punti d'incontro, i contagi, le contaminazioni appunto? Non è facile, dobbiamo vincere antiche ritrosie, soprattutto in questo nostro Paese dove le due torri eburnee della cultura umanistica e di quella scientifica per troppi decenni hanno deciso di non dialogare. Ma oggi è diverso, oggi gli umanisti usano telefoni intelligenti, strumenti di alta tecnologia, programmi di videoscrittura, di redazione di archivi.

La rivoluzione informatico-digitale, che ha cambiato radicalmente usi e abitudini pone agli intellettuali, di qualsiasi tipologia culturale, una grande sfida: minaccia od opportunità? Minaccia indubbiamente per tanti aspetti, *in primis* le nostre libertà individuali, la privacy dei nostri dati, ma anche fantastiche opportunità di un neo-illuminismo. Mai come ora abbiamo tante opportunità di luce e illuminazione, sta a noi impiegarle con raziocinio, ma anche con grande fantasia.

La scienza e la tecnologia si sono già adoperate a riguardo. Gli strumenti oggi a disposizione, sia come dati che come potenzialità di azione, sono pressoché illimitati. Forse lo sono meno i contenuti che dovranno dare sostanza alla rivoluzione informatico-digitale. Ogni nuovo oggetto tecnologico che esce sul mercato è più veloce, ha più memoria, è capace di fare tante cose meglio del precedente. Ci esclama a gran voce quante fantastiche azioni può mettere in atto con un semplice clic. Temo che l'uomo sia quasi esterrefatto e sbigottito di questa strabiliante apparente, ma anche sostanziale, intelligenza delle cose inanimate che ci circondano.

Questo apparecchio, si potrebbe dire, sa fare tutto, sa leggere, sa interpretare la realtà che gli proviene da innumerevoli sensi artificiali fuori di noi – i sensori dell'ambiente in senso lato –, è veloce, ha tantissima memoria. Ed ora cosa gli facciamo fare? Lo impieghiamo solo per gli usi che qualcuno ha deciso per noi debbano essere la sua finalità? Oppure riattiviamo il pensiero positivo, le idee e cominciamo a riempire di contenuti quelle memorie, a riempirle di dati, certo, ma anche di fantasie, sogni, ideali, utopie, insomma tutto ciò che, illuminato dalla luce della ragione, ci può far andare avanti in modo umano e non robotico.

Mettere a braccetto scienze esatte e arti liberali può essere la miccia che innesca la rivalsa dell'uomo sulla macchina e magari da questa rivalsa ne trarrà vantaggio non solo l'umanità, ma anche le singole discipline.

Non rubo altro spazio al libro se non per ringraziare di cuore Michela Graziani, tutto il Comitato Scientifico, i relatori, le dottorande, i dottorandi, le studentesse e gli studenti e per augurare a tutti con tutto il cuore soddisfazioni nello studio e nella ricerca.

E soprattutto, mi raccomando, siano i giovani massimamente curiosi, vogliosamente interessati a quegli interventi più lontani dalle loro conoscenze. Questa meravigliosa curiosità ci fa vivere nella consapevolezza che la cultura e la ricerca sono dotate di una grande bellezza indipendentemente dall'oggetto di studio.

INTRODUZIONE

Michela Graziani
Università degli Studi di Firenze

Il 20 dicembre 2013 l'Assemblea Generale delle Nazioni Unite ha proclamato il 2015 Anno Internazionale della Luce, ricordando alcuni anniversari significativi: dai primi lavori di Fresnel sulle onde luminose (1815), all'elettromagnetismo di Maxwell (1865), alla teoria della relatività di Einstein (1915), alla scoperta della radiazione cosmica di fondo (1965), oltre ai progressi scientifici e tecnologici svolti dalla luce nel corso dei secoli fino ai nostri giorni, in medicina, come in biologia, chimica e fisica.

Lo stesso Segretario Generale delle Nazioni Unite, Ban Ki-Moon, nel suo discorso di apertura alla cerimonia inaugurale dell'Anno Internazionale della Luce, organizzata dall'UNESCO a Parigi il 19-20 gennaio 2015, ha evidenziato il ruolo centrale della luce non solo in ambito tecnologico, quale elemento fondamentale per l'esistenza umana, ma anche in ambito culturale come "simbolo unificatore di capacità creativa e immaginativa" e in ambito religioso come "simbolo di riflessione".

Un primo contributo prezioso per l'inaugurazione dell'Anno Internazionale della Luce è stato fornito, in ambito astronomico, dalle suggestive immagini rilasciate dalla NASA dal telescopio a raggi X "Chandra" e dalla cometa di Natale C/2013 US10 Catalina, visibile per la prima volta nell'emisfero boreale, proprio nel mese di dicembre 2015.

Dalla cerimonia di apertura in poi è stato un susseguirsi di eventi culturali, soprattutto scientifici e artistici che hanno coinvolto vari Paesi del mondo e d'Europa, tra cui l'Italia. Basti ricordare la mostra *Within Light / Inside Glass. An Intersection between Art and Science* organizzata a Venezia dall'8 febbraio al 19 aprile 2015 dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti (VICARTE), presso il Palazzo Loredan; le esposizioni di luci artistiche e architettoniche a Genova, Ventimiglia, Fermo, Bressanone; l'esposizione multidisciplinare *Luce. Scienza, Cinema, Arte* organizzata dall'Università di Parma che ha messo soprattutto in risalto il legame luce-fotografia; per continuare con il festival della Luce di Alberobello e di Bondeno, e con l'esposizione di luci e musiche presso le cantine Bosca

a Canelli (in Piemonte) per non dimenticare l'importanza della luce anche in ambito agricolo, vinicolo in particolare.

A questi eventi si aggiungano poi l'inaugurazione dell'anno giubilare a Roma con lo spettacolo di luci, il *Fiat lux*, proiettato sulla facciata di San Pietro, e il Festival della Luce di Firenze allestito dall'8 al 27 dicembre 2015 che ha visto alcuni dei monumenti più significativi della città, quali Palazzo Pitti, Ponte Vecchio e la Loggia dei Lanzi, cambiare fisionomia, tingendosi di suggestivi giochi di luce, mentre nel convento di San Paolino in via Palazzuolo, opere futuriste e dei nostri giorni hanno reso omaggio all'impiego della luce nell'arte contemporanea. Sempre a Firenze si ricordino le attività laboratoriali organizzate l'11 e il 12 dicembre 2015 dal LENS (Laboratorio Europeo per la Spettroscopia Non-lineare) presso il Palagio di Parte Guelfa, per celebrare la luce come fonte di energia universale; la *Christmas lecture* "Luce e Tempo" organizzata presso il Dipartimento di Fisica e Astronomia dell'Ateneo fiorentino, e la mostra *Lux Informae* di Lorenzo Ars presso la Casa di Dante.

Il Convegno Interdipartimentale e Interdisciplinare *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza* svoltosi nei giorni 15-16-17 dicembre 2015 presso l'Aula Magna del Rettorato e l'Aula Battilani dell'Università degli Studi di Firenze è stato organizzato dal Magnifico Rettore Prof. Luigi Dei, da OpenLab (Servizio Educazione e Divulgazione Scientifica), dai Dipartimenti di Lettere e Filosofia (DILEF), Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo (SAGAS), Scienze della Terra (DST), Biologia, Chimica "Ugo Schiff", Fisica e Astronomia e in particolare dal Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali (LILSI) dell'Università di Firenze, nelle persone delle professoresse Rita Svandrlík, Ernestina Pellegrini e Michela Graziani. Il Convegno ha voluto partecipare ai festeggiamenti dell'*International Year of Light 2015* (iniziativa internazionale sponsorizzata dalle Nazioni Unite e dall'UNESCO) e al contempo organizzare un evento culturale, aperto anche alla cittadinanza fiorentina, capace di riunire in modo trasversale docenti, ricercatori e assegnisti dell'Ateneo fiorentino con l'intento di "abbracciare" in un unico evento i saperi umanistici e scientifici, celebrando le varie accezioni e rappresentazioni simboliche della luce, quale elemento diurno e notturno per alcune specie animali; di vita e assenza di vita per il mondo vegetale; di risveglio dei sensi, energia cosmica, ma anche di liberazione, contemplazione, epifania del sapere e scintilla creatrice che permette il nascere dell'attività artistica e letteraria. Pensando a tale variegata simbologia, nel Convegno in questione, il tema luminoso si è contraddistinto quale macrotema interdisciplinare: filosofico, filologico, letterario, storico, artistico, scientifico, che ha intrapreso metaforicamente un affascinante percorso interculturale attraversando luoghi e ambiti diversi, di epoca antica, medievale, moderna e contemporanea.

Il Convegno in realtà, diventato tale in corso d'opera, è nato inizialmente come proposta rivolta a OpenLab (Servizio di educazione e divul-

gazione scientifica dell'Ateneo fiorentino di cui è attualmente Presidente la professoressa Antonella Salvini) che tra i suoi obiettivi vede la promozione di attività di divulgazione e diffusione della cultura scientifica e umanistica. Intento di OpenLab, infatti, è la valorizzazione e l'ampliamento della conoscenza del patrimonio di idee, ricerche, progetti e iniziative dei docenti e dei ricercatori dell'Ateneo fiorentino. Tra le attività di OpenLab si ricordano conferenze, seminari, laboratori, incontri nelle scuole, oltre al consueto annuale appuntamento con ScienzEstate.

Il Convegno *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, divulgato tramite il sito dell'Ateneo fiorentino, diffuso nel sito del Comune di Firenze e inserito nel sito dell'*International Year of Light 2015 (IYL)*, ha visto la partecipazione di 45 relatori tra professori, ricercatori e assegnisti dell'Ateneo fiorentino, ma anche un'ampia presenza di pubblico (150-200 persone) composto da cittadini fiorentini e toscani di cultura medio-alta, studenti e dottorandi dell'Ateneo fiorentino e di altri Atenei italiani e stranieri.

Annessa al Convegno è stata organizzata la *Mostra di testi e immagini sulla luce* presso la Biblioteca Umanistica in Piazza Brunelleschi, a cura della direttrice della Biblioteca Umanistica dottoressa Floriana Tagliabue. La mostra, rimasta aperta alla cittadinanza nei tre giorni del Convegno, ha rivalutato e messo pubblicamente in risalto un'accurata selezione di volumi e testi sulla luce di epoca antica, moderna e contemporanea di ambito umanistico e scientifico, appartenenti alla Biblioteca stessa.

Il presente volume, curato da Michela Graziani, è ospitato dalla collana open access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali, ed è pubblicato dalla Firenze University Press. I lavori redazionali e di editing sono stati svolti nel Laboratorio editoriale open access dello stesso Dipartimento.

Il volume riunisce i contributi presentati al Convegno *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza* con l'intento di suggellare simbolicamente il percorso interculturale sopra ricordato, come una sorta di "viaggio luminoso" sincronico e diacronico. Per questo il volume si apre con le manifestazioni della luce di epoca antica in ambito scientifico e biblico, per continuare con gli sviluppi e le varie sfaccettature del macrotema luminoso di epoca medievale, moderna e contemporanea in ambito umanistico; dalla filologia, alla filosofia, alla storia, alla storia dell'arte, al cinema e alla letteratura europea (inglese, tedesca, italiana, portoghese).

Il lavoro di Ruggero Stanga parte proprio dalle origini, dal Big Bang, dall'Uovo Cosmico presente anche nella tradizione induista, fenicia, egizia, semitica, quando tutto ha preso vita e forma. Stanga mette in risalto non solo la prima luce, una luce rossa che ci fornisce l'immagine più antica dell'Universo, ma anche il ruolo centrale giocato dalla luminosità delle stelle e dal lavoro compiuto da generazioni di esse per la creazione dell'Universo e dell'essere umano.

La luce ha avuto un ruolo centrale anche nei primi microrganismi viventi sulla Terra, molto simili agli odierni batteri, come evidenziato da Renato Fani. Questi batteri, infatti, originariamente eterotrofi per necessità di sopravvivenza, impararono a usare la luce e il sole primitivo diventando autotrofi, “mangiatori di luce”, capaci di costruire molecole attraverso una fotosintesi clorofilliana di tipo ossigenico; un tipo di fotosintesi che ha favorito, successivamente, la comparsa di altre forme di vita più complesse.

Per molti animali poi, come illustrato da Alberto Ugolini, l'attività ritmica locomotoria e l'orientamento spaziale sono spesso basati sulla percezione di determinate lunghezze d'onda e sulla visione di riferimenti orientanti quali il sole e la luna. La “pulce della sabbia” (il crostaceo anfipode *Talitrus saltator*) rappresenta da anni un modello biologico ideale per ricerche riguardanti l'ecologia e la fisiologia del comportamento orientato, perché è uno dei primi invertebrati in cui è stato dimostrato l'impiego del sole come riferimento orientante. Uno dei principali problemi che il crostaceo deve risolvere consiste nel fare ritorno nel più breve tempo possibile alla fascia di sabbia umida nella quale vive, pena la morte per disidratazione. Per fare ciò, si avvale di fattori di orientamento astronomici: di giorno il sole, il gradiente di intensità luminosa del cielo e la visione del paesaggio nelle lunghezze d'onda blu e verde; di notte la luna; un sistema cronometrico in grado di compensare la variazione azimutale del piccolo crostaceo.

Il ruolo e gli effetti della luce solare sull'ecosistema terrestre, evidenziati da Ugo Bardi nel suo lavoro, ricordano come tutto il sistema si sia già gradualmente adattato all'aumento di luminosità del sole; un fenomeno che sta alla base del concetto di “autoregolazione” dell'ecosistema, noto anche col termine “termostato planetario – Gaia”, grazie al quale è possibile non solo interpretare il passato sulla base di una crescente luminosità del sole, ma anche di avere un'idea del nostro prossimo futuro. Infatti se la nostra civiltà è stata creata dalla trasformazione della luce solare in forme di energia chimica, secondo Bardi l'utilizzo di nuove tecnologie tra cui la dissipazione diretta dell'energia solare per mezzo di dispositivi a stato solido potrebbe rappresentare una nuova “rivoluzione metabolica”.

Se guardiamo ora alla comparsa della luce sulla Terra, quale fonte primigenia per la nascita della vita umana, tracce altamente significative ci arrivano dall'antica tradizione ebraica. Emblematici, a riguardo, sono alcuni passi del Qohelet e del libro di Daniele: “Dolce è la luce e bello è per gli occhi vedere il sole” (Qohelet); “i saggi risplenderanno come lo splendore del firmamento; coloro che avranno indotto molti alla giustizia risplenderanno come le stelle per sempre” (Libro di Daniele). Come spiega Ida Zatelli nel suo saggio, la luce (*or*) è il primo elemento ad essere creato e rappresenta, nella tradizione ebraica biblica, l'inizio dell'intero processo che conduce dal caos al cosmo. Nel Codice Sacerdotale la crea-

zione della luce, intesa come elemento fisico, rappresenta la prima tappa della vittoria sul caos; nella seconda parte del Salmo 19 è la Torà, parola di Dio, ad acquisire il significato sapienziale di luce della conoscenza che indica il giusto cammino.

Se di luce divina si parla fin dalla tarda antichità, come ricorda Isabella Gagliardi, dove la semantica della luce pervade il lessico religioso, ritualistico e filosofico, l'epoca medievale (in particolare il XII e il XIV secolo) rivela una nuova attenzione e riflessione sulla luce e sulla metafisica della luce, su *lux* (l'essenza di Dio) e *lumen* (la possibilità umana di conoscere attraverso l'intervento dell'illuminazione divina). Da Roberto Grosatesta, a Bonaventura da Bagnoregio, Bartolomeo da Bologna, Dionigi l'Areopagita, Tommaso d'Aquino, Davide di Augusta, Johannes Ekchart von Hochheim, lo studio di Isabella Gagliardi mette in risalto la duplice ripartizione della luce, *lux-lumen*, facendo una incursione anche nei testi delle prime "mistiche della luce": Hildegarde von Bingen, Mechthild von Magdeburg, Gertrud von Hackeborn, che mirano soprattutto ad esaltare l'unione Luce-Amore, celebrata anche da Caterina da Siena.

Il termine "medioevo" viene concepito fin dalla sua origine come intervallo temporale "oscuro", come illustra Letizia Vezzosi, ma l'uomo medievale conosce il divino, il vero, attraverso la bellezza e il suo splendore luminoso. Il lavoro della studiosa mira a indagare, attraverso esempi artistici e letterari medievali, l'idea di luce quale fonte e essenza di ogni bellezza, per concentrarsi maggiormente sulla duplice ripartizione della luce, *lux-lumen*, presente nella *Commedia* dantesca e nel *Heliand* germanico. Da tale confronto emerge che nell'impianto teorico-teologico del *Heliand*, precedente di molti secoli la poesia dantesca, il termine "bello" assume varie sfumature semantiche che riconducono alla luminosa bellezza divina.

All'interno della cosiddetta "rinascita del XII secolo" prende forma una nuova riflessione che coinvolge l'uomo medievale; si tratta della riflessione sulla coscienza, sull'interiorità umana. Lo studio di Sandra Rustici mette in risalto il rapporto tra *scientia* e *conscientia* rintracciabile in un trattato anonimo del XII secolo, dal quale risalta una correlazione tra *lumen scientiae*, la ricerca di una sicurezza razionale, oggettiva, e *puritas conscientiae*, la problematicità della coscienza individuale. Un tema, quest'ultimo, che porta l'autrice ad esplorare il ruolo che il trattato ha rivestito all'interno del XII secolo, quale esempio filosofico-letterario del complesso percorso compiuto dalla "coscienza" come dimensione interiore.

Tra le varie accezioni metaforiche attribuite alla luce, oltre a quella filosofica appena menzionata, nella storia dell'arte medievale la luce che entra dalla finestra si traduce frequentemente in metafora della grazia divina; un dettaglio visibile nella sacrestia della Cappella Scrovegni, oggetto di studio di Guido Tigler, che riallaccia la sacrestia medesima ad una

serie di illustri precedenti in cui le finestre, fonti di illuminazione reale, acquisiscono significati spirituali, essendo incluse in programmi iconografici incentrati sulla Grazia divina.

Nella pittura tardo-medievale è l'aureola, "corona splendente intorno al capo dei santi", come la definisce il predicatore Domenico Cavalca nel Trecento, ad assurgere a simbolo di trasfigurazione luministica. È quanto illustra Andrea De Marchi nel suo lavoro, in cui evidenzia sia l'utilizzo duecentesco delle pietre preziose o simil-preziose su dischi rilevati e raggiati per potenziare il valore di tale trasfigurazione, sia l'esigenza trecentesca di illudere ulteriormente l'aura di sacralità con razzature fiammeggianti. Lo fece Giotto nell'angelo annunziante della Cappella Scrovegni e poi in quello della Badia fiorentina, e dopo di lui, Simone Martini con soluzioni ancora più elaborate.

Nella cultura letteraria europea a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento, come ricorda Igor Melani, le immagini della luce e dell'ombra vengono usate in ambiti e contesti disparati, con sorprendente pluralità di significati. Il lavoro dello studioso si concentra su alcuni celebri intellettuali rinascimentali, tra cui Andrea Navagero, Battista Guarini, Erasmo da Rotterdam, Marsilio Ficino, Angelo Poliziano, che hanno propeso, attraverso le loro opere poetiche, per un uso moderno delle metafore di ombra e luce. Tali metafore si riscontrano in altrettanti luoghi metaforici: nel giardino dell'Alhambra di Granada, quale esempio di *locus amoenus*, o nei vari *horti* degli umanisti.

Tra Cinquecento e Seicento il monaco Angelo Grillo, molto apprezzato da Giovan Battista Marino per la novità dei suoi versi ricchi di immagini, di metafore e di analogie inedite, come evidenziato nel saggio di Sandro Piazzesi, trova nella poetica dei *Pietosi Affetti* la sua massima espressione. L'autore, a riguardo, vuole mettere in risalto non solo l'importanza di questa raccolta di rime quale esempio più significativo di quella ricerca poetica che, avviatasi già nel Cinquecento, muovendo dal codice lirico petrarchesco e dall'economia retorica classica, tentò di riformare il linguaggio della poesia sul senso e il valore del messaggio cristiano. Ma anche di mostrare il senso e il valore metaforico che la semica della luce assume nei *Pietosi Affetti* sia attraverso la costellazione dei significati letterali sia mediante le astrazioni indotte o suggerite dai cromatismi e dalle "messe a fuoco" del linguaggio poetico, volto a suscitare illuminanti emozioni nel lettore.

A volte però la luce arriva ad acquisire sfumature più cupe, se abbinata a temi o episodi storici che hanno "offuscato" la storia culturale di un Paese. È quanto emerso nell'Europa di epoca moderna, come ricorda Luca Baratta, dove per più di tre secoli (1450-1750) da un capo all'altro dell'Europa continentale, donne e uomini (ma soprattutto donne), accusati di essere adepti del diavolo, raccontarono di essersi recati in volo in un luogo isolato per prendere parte al sabba, oggetto di studio dell'auto-

re. Nell'oscurità della notte, schiarita solo dalla "luce" di un fuoco, i partecipanti asserivano di celebrare, alla presenza del loro "oscuro signore", banchetti, orge sessuali, cerimonie antropofagiche e profanazioni di riti cristiani. Tuttavia, in Inghilterra, i *witches' meetings* testimoniati dalla letteratura popolare inglese del Cinquecento e Seicento mettono in evidenza altre caratteristiche peculiari che esulano dalla credenza nel raduno notturno delle cosiddette "schiave di Satana", come illustrato da Luca Baratta nel suo saggio.

In epoca a noi contemporanea la luce assume mille sfaccettature, dall'ambito filosofico, cinematografico, architettonico, oltre che letterario.

Se l'atteggiamento filosofico è, per sua stessa costituzione, generatore di metafore, come ricorda Roberta Lanfredini, la filosofia della conoscenza occidentale utilizza da sempre la luce quale matrice metaforica. Si tratta di una matrice che produce a sua volta metafore costitutive del pensiero stesso, come quelle di evidenza, chiarezza, distinzione, prospettiva, determinazione. Il lavoro della studiosa si concentra sul confronto tra metafora della luce (dove la vista è il senso dominante) e metafora della cecità (dove il tatto è il senso dominante); una nuova matrice metaforica complementare a quella della luce. È una filosofia che privilegia la conoscenza tacita rispetto a quella esplicita, l'oscurità dell'automatismo rispetto alla luminosità del raggio cosciente e attenzionale; alla fine però è un altro modo per dire che la luce della visione sboccia a partire dalla cecità ed è da essa sostenuta.

Nel cinema delle origini (1895-1916) è interessante il ruolo della luce e dei suoi effetti nelle rappresentazioni cristologiche, *Passions*, oggetto di studio di Ferdinando Gizzi. In quanto immagini luminose spirituali, come spiega l'autore, le *Passions* non solo incarnano il concetto che "l'immagine luminosa rende luminosa l'idea", caro ai sostenitori delle proiezioni nelle chiese e di quelle cinematografiche, ma rivelano un rapporto stretto con l'antica e nobile arte delle vetrate delle cattedrali medievali. La luce della proiezione viene così concepita e affermata come vettore di un messaggio che colpisce i sensi e, attraverso la sua immaterialità, il mondo spirituale che rivela.

Nella letteratura italiana di fine Ottocento-prima metà del Novecento, per la costruzione della concezione estetica di Angelo Conti sembra essere stato determinante il rapporto tra suono e luce, sostanza e forma. È quanto mette in risalto Manuele Marinoni nel suo lavoro, in cui a partire dalle teorie del fisico Blaserna, arriva ad indagare le riflessioni ontologiche di Conti, nonché il fattore luminoso presente in alcuni suoi studi efrastici.

In ambito architettonico una delle attuali *lighting designer* di maggiore spicco nel contesto italiano e internazionale è Francesca Storaro che utilizza i giochi di luce per le sue interpretazioni dello spazio architettonico, nella fattispecie la facciata di S. Bernardino dell'Aquila. Tali giochi luminosi vengono rielaborati da Enza Biagini per "illuminare" il contesto letterario del commento ai testi, partendo dal quesito "Cosa si inten-

de per far luce su un significato o su un testo?”. Si tratta, invero, di “fare luce” su questioni di significato attraverso processi di opacizzazione; di “spiegare” il testo attraverso l’interpretazione critica.

La luce intesa come elemento chiave e trasformativo della scrittura è materia di studio di Diego Salvadori, il quale, analizzando la scrittura di Luigi Meneghello (1922-2007) – in particolare i romanzi di ambientazione italiana legati alla sfera naturale tra cui *Libera nos a malo* e *I piccoli maestri* –, mette in risalto l’elemento luminoso che, da evanescente e quasi invisibile, si traduce in dialettica percettiva in nome di un rapporto retroattivo fra testo e mondo, scrittura e natura.

La molteplicità dei significati simbolici attorno ai quali ruota la luce contraddistingue anche la produzione poetica di Andrea Zanzotto (1921-2011), visionata da Massimo Colella attraverso una nutrita serie di significativi esempi tratti da *Conglomerati*. Da tale analisi risalta la compresenza di frequenti e significative emersioni luminose e tenebrose; una luce che nel panorama zanzottiano coniuga in sé le dimensioni di luce naturale e innaturale, immanente e trascendente.

Elisabetta Bacchereti illustra nella breve prosa autobiografica *Dall’opaco*, di Italo Calvino, come il poeta, a partire dalla natura topologica del suo paesaggio ligure, sia riuscito a tracciare una essenziale cartografia della propria scrittura che nel bipolarismo Luce (*d’int’aprico*) / Ombra (*d’int’ubagu*) arriva a raffigurare la struttura bipolare e simmetrica sottintesa a tutto il macrotesto calviniano (io/mondo, interno/esterno, dentro/fuori), sul piano epistemologico, etico e cognitivo, oltre che metaforico, secondo un dinamismo che elude confini netti e definiti. L’autrice ripropone, in particolare, la lettura di alcuni racconti tratti dalle *Cosmicomiche* (“Sul far del giorno”, “Senza colori”) e da *Palomar* (“La spada del sole”).

Il valore oppositivo dei semi di luce e buio, centrale nella poetica di Patrizia Valduga, è quanto viene analizzato da Francesco Vasarri, arrivando a ricostruirne, tra Greimas e Marchese, lo statuto isotopico. La compresenza ossimorica di luminoso e oscuro, così come l’alternanza strutturante della notte e del giorno, sono inquadrate dall’autore nel loro valore metaforico e allusivo nei confronti di altre dicotomie semiche, come quelle tra il corpo e la mente, l’eros e il logos, la distonia e la sintonia identitaria.

L’esempio poetico di Patrizia Valduga può essere considerato uno tra i più significativi della seconda metà del Novecento, ma nella letteratura femminile novecentesca italiana e straniera si registrano molti altri nomi interessanti, grazie allo studio di Valentina Fiume. Dalle mistiche e contemplative di epoca moderna e contemporanea, che si sono occupate della luce come simbolo primigenio della scrittura, da Emily Dickinson a Maria Zambrano e Antonella Lumini, l’autrice intraprende un’analisi della fenomenologia della luce. Luce che, nelle metamorfosi aurorali, diventa il luogo della contemplazione e dell’incontro con l’Altro; luce che nasce dentro l’io per tramutarsi in parola poetica.

Tra le mistiche del Novecento un nome di spicco è attribuito a Rina Sara Virgillito (1917-1996); originale voce testamentaria e visionaria di pieno Novecento, studiata da Ernestina Pellegrini. Attraverso alcune poesie in particolare – da *I giorni del sole* (1957) a *Le incarnazioni del fuoco* (1991), fino a *L'albero di luce* (1995) – l'autrice evidenzia le tracce di una luce “paradisiaca”, totalmente sganciata dall'esteriorità; di luce-versi che traghettano verso altre dimore; di un'idea poetica, seppure astrattizzante, che si traduce nel concetto di “poesia pura”, innestato dalla Virgillito nei propri “inni asimmetrici”, nei propri quanti di luce sprigionati da una vertiginosa e franta musica atonale. Sono versi che bruciano e plasmano, come indicato da Mario Luzi attraverso i lemmi “fiamma” e “combustione”.

Il concetto di poesia come luce, o meglio come “faro” o “torcia”, è il *leitmotiv* della poetessa paraguayana Josefina Plá (1903-1999), oggetto di studio di Francesca Di Meglio. Nata nel faro di cui il padre era guardiano, destinata a sperimentare su se stessa il senso di isolamento, ma al contempo arrivando ad apprezzare la solitudine per stimolare l'immaginazione, come spiega l'autrice, Josefina Plá fu una sorta di “femminile Prometeo”, un'artista portatrice di cultura e dirittura morale nel Paraguay delle dittature. In tal senso la poesia fu la sua “torcia”, per traghettare generazioni di intellettuali paraguaiani verso la modernità, ma anche per far luce sull'inconscio e perpetuare l'ossessiva presenza di fantasmi che la tormentavano, senza i quali era incapace di vivere.

La tragicità e l'oscurità del processo storico è uno dei temi portanti della poetessa tedesca Ingeborg Bachmann. Tuttavia, dall'analisi della raccolta poetica *Invocazione all'Orsa Maggiore* (1956), Rita Svandrlík illustra come la terza sezione, formata da poesie che rielaborano motivi italiani e mediterranei, si concluda con un canto di lode al sole, “An die Sonne”; un vero e proprio inno che al centro esatto della poesia, composta da nove strofe, esplose nell'esclamazione: “Niente di più bello sotto il sole che stare sotto il sole”. Si tratta di un componimento lirico che, se dal punto di vista semantico riecheggia antichi canti rituali in onore del sole, dal punto di vista dell'organizzazione formale esprime la dinamica tra il momento della pienezza solare e il momento “azzurro” della trasformazione artistica.

Il bipolarismo luce/ombra già ricordato in Calvino, Valduga, e presente anche nella Bachmann, in Giorgio Bassani assume dei contorni cupi, o meglio nella sua opera è possibile riscontrare l'immagine della luce come luogo della distanza. A riguardo, il lavoro di Anna Dolfi si propone di indagare l'uso della luce nell'opera bassaniana, in particolare soffermandosi sui cerchi di luce (protettivi e insieme distanzianti) nei quali vengono rinchiusi (protetti, perduti) alcuni personaggi che hanno una particolarissima relazione con l'io narrante.

Da una discrasia didascalica rilevata tra *Caffè notturno* e *L'uomo dal fiore in bocca* di Luigi Pirandello, Oleksandra Rekut-Liberatore intraprende un inconsueto percorso novecentesco che da Pirandello arriva agli scrittori

post 2000 che raccontano l'esperienza della radioterapia nei loro testi autobiografici. Tra questi due poli, attraverso degli esempi specifici, l'autrice mette in risalto il bagliore della luce interiore emanato dagli occhi di Concezione, nel finale di *Chiesa della solitudine* di Grazia Deledda, oltre alla fosforescenza enigmatica e polisemica proveniente dalla nave spaziale, *Cancroregina*, nell'opera omonima di Tommaso Landolfi.

Il legame luminoso che tante volte, nel corso dei secoli, ha unito interculturalmente letteratura e arti figurative, viene ripreso da Francesca Bartolini, il cui saggio si propone di analizzare il significato della luce nella raccolta *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, collocata da Luzi in occasione della presentazione del volume *L'opera poetica*, nella sezione *Frasi della luce nascente* insieme a *Per il battesimo dei nostri frammenti* e a *Frasi e incisi di un canto salutare*. In particolare la studiosa si sofferma sull'articolazione simbolica della luce che assume, nelle poesie luziane, varie significazioni anche dicotomiche.

Nel macrotesto letterario di Giovanni Testori, studiato da Federico Fastelli, non solo la luce ricopre una funzione fondamentale, ma il codice pittorico assume una particolare importanza nella mimesi letteraria dello scrittore. A partire da alcuni esempi narrativi e poetici fino ad arrivare a *La cattedrale*, Fastelli ricostruisce le varie modalità in cui la luce viene declinata, nella narrativa testoriana, ad alcune opere pittoriche che risalgono al Seicento; luce che diventa il soggetto stesso della narrazione, disvelando così la centralità della riflessione di Testori sulle arti visive e il modo in cui quest'ultima ha contribuito alla formazione stessa dell'impianto narrativo in molte sue opere.

Nella letteratura portoghese di epoca contemporanea, il duplice *topos* luce-ombra che abbraccia anche la sfera interiore del lavoro dell'artista, si configura come uno dei tratti distintivi del poeta e filosofo Fernando Echevarría (1929), la cui opera poetica è permeata da riflessioni filosofiche di carattere fenomenologico che ruotano attorno all'importanza della luce, della penombra e dell'oscurità nel lavoro del poeta, quale artigiano e artista della parola. Ma l'opera poetica di Echevarría rivela anche tratti ecfrastrici; Enguerrand Quarton, Michelangelo, Rembrandt, Goya, sono solo alcuni dei pittori che hanno maggiormente influenzato le sue poesie "luminose". A riguardo, lo studio di Michela Graziani intende indagare il concetto echevarriano di fenomenologia della luce, attraverso alcune poesie ecfrastriche che meglio si prestano alla comprensione del *topos* in questione.

LA PRIMA LUCE

Ruggero Stanga

Università degli Studi di Firenze (<ruggero.stanga@unifi.it>)

Abstract

The beginning of the Universe: from the Big Bang to the recombination epoch, and the generation of what we now call Cosmic Microwave Background.

Keywords: *abundance of elements, Big Bang, cosmic microwave background, expansion of the universe*

T_0 : la materia è densa. La temperatura è alta, incredibilmente alta; così alta, che la materia esiste solo come un fluido indifferenziato, con casuali minime disuniformità; il fluido concentrato in un punto si espande: ci siamo, il Big Bang, l'Uovo Cosmico si schiude. Passa una frazione ridicolmente piccola di un secondo: dieci alla meno 43, un tempo di Planck, e cominciano a formarsi le prime gocce di materia, quark, elettroni, fotoni, quelle particelle che ci sono diventate familiari.

Transizioni di fase: un po' come quando il vapore d'acqua condensa in gocce, o come quando l'acqua solidifica in ghiaccio.

Il fluido continua ad espandersi. Lo spazio si dilata velocissimo, in maniera esponenziale. Questa è la fase dell'inflazione cosmica, che dura molto di più: dieci alla meno 32 s.

Alla fine dell'inflazione l'Universo che ora noi vediamo sta in una palla del diametro di una decina di centimetri, un piccolo melone. Era piccolo? Beh, tutto era lì! Non c'è un consenso generale su quello che è successo prima dell'inflazione. Le idee su quanto è accaduto dopo sono più condivise, e vengono dalla conoscenza che abbiamo acquisito sulla costituzione delle particelle elementari (quello che viene definito modello standard) da quasi un secolo di esperimenti fatti con acceleratori di particelle sempre più avanzati, fino ad LHC. Con LHC si riescono a simulare le condizioni che si sono verificate un milionesimo di miliardesimo di secondo dopo il Big Bang, con una temperatura di cento milioni di miliardi di gradi.

Materia e antimateria costituiscono sempre una zuppa densa, particelle e antiparticelle di tutte le sorte si creano e si annichilano. Fotoni vengono continuamente prodotti e assorbiti. L'espansione continua. La

materia comincia a prevalere sull'antimateria per una asimmetria delle leggi della fisica, così modesta da sembrare irrilevante; ma proprio per questa evidentemente non irrilevante asimmetria, siamo qui a parlare. Dopo i primi 10 secondi (la temperatura è scesa, per così dire, a 100 miliardi di gradi) cominciano a formarsi i nuclei dei primi elementi, idrogeno, deuterio, elio, litio.

Gli atomi sono composti di nuclei e di elettroni. Ma la temperatura è ancora così alta, che tutti si muovono con grande energia e l'attrazione delle cariche elettriche opposte che hanno gli uni e gli altri non riesce a tenerli insieme e schizzano da tutte le parti, senza rimanere attaccati gli uni agli altri.

La produzione dei nuclei va avanti per alcuni minuti, poi la temperatura scende ancora, fino a qualche centinaio di milioni di gradi, e il processo si interrompe. Di tutta la ricchezza degli altri elementi che compongono il mondo, il nostro mondo, non c'è ancora traccia. Ora c'è solo il 75% di idrogeno, 25% di elio, 0.01% di deuterio e di elio 3, tracce minime di litio. Rimangono ora con un mare di nuclei, di elettroni, sostenuti dalla temperatura; e fotoni, che vengono continuamente prodotti e assorbiti negli urti fra le particelle cariche.

L'espansione continua, ma occorrono ancora circa 380.000 anni perché avvenga qualche cosa di significativo. A quel punto la temperatura è scesa abbastanza, che nuclei di idrogeno e di elio finalmente riescono a combinarsi con gli elettroni, e compaiono gli atomi. E succede un fatto fondamentale. La materia ora composta da atomi, un gas caldo (circa 3.000 gradi, in realtà più bassa della temperatura sulla superficie del Sole) non è più spessa come una nebbia fitta, non è più opaca! Ed i fotoni riescono a farsi strada nell'Universo, un po' come la luce si fa strada nella nebbia che si dirada. L'Universo a quel punto ha un diametro che è circa 43 milioni di anni luce, circa un millesimo delle dimensioni attuali.

La prima luce comincia ad attraversare lo spazio.

È una luce rossa che vola in uno spazio che continua ad espandersi, insieme alla materia nella forma di gas. Per avere le prime stelle occorre attendere 200-300 milioni di anni, e nuova radiazione si aggiungerà alla prima luce.

Questo è il nostro racconto dei primi tempi dell'Universo.

Non è l'unico racconto dell'origine dell'Universo.

Anche gli Hindu nel *Brahmanda Purana* raccontano un mito che ha dei punti di contatto con la nostra versione; anche miti fenici, egizi, polinesiani partono da un grande uovo che si schiude e dà origine al mondo. I greci parlavano di Phanes (la parola ha a che fare con "luce"), uscito da un uovo di Chronos, il Tempo, e Ananke, la Necessità, come della divinità primeva della procreazione. Siamo nel V secolo a.C.

Quali sono le differenze fra la storia Hindu, o quella di Phanes e la nostra?

Noi abbiamo delle testimonianze.

La prima testimonianza sta nel fatto che osserviamo un Universo che si espande.

Ora, il cielo di notte è buio. Certo, quando l'unico strumento di osservazione era l'occhio umano, e si vedevano 6.000 stelle, il fatto che il cielo notturno fosse buio non era un problema.

Ma dopo Galileo, quando si è scoperta la ricchezza delle stelle, l'infinito numero di stelle, il problema si è posto. Se l'Universo fosse infinito, eterno e statico, fermo, fisso, allora in ogni direzione vedremmo la luce di tutte le stelle, per quanto lontane, che da un certo istante in poi ci avrebbe raggiunto, ed il cielo notturno sarebbe luminoso quanto quello del mattino. Quindi l'Universo non può essere infinito, eterno, statico. Deve avere avuto un'origine.

Ma possiamo andare un po' più a fondo.

Nelle notti fra il 1925 ed il 1929 un astronomo, Edwin Hubble, prendeva fotografie di galassie al telescopio del Monte Wilson, 2.5 m di diametro (ora i telescopi più grandi hanno una decina di m di diametro, è in costruzione l'E-ELT di 39 m di diametro) sulle colline dietro Los Angeles. Osservare a quell'epoca era un lavoro delicato. I soggetti sono pochissimo luminosi, occorrono pose molto lunghe, durante le quali bisogna stare attenti al puntamento del telescopio, controllando (all'epoca) con l'occhio, appollaiati su una struttura che consentiva di guardare dentro un oculare, intanto che il telescopio si muove (molto lentamente!) per compensare il moto di rotazione della Terra. In una cupola aperta, e di notte fa freddo, anche se sei su un monte vicino a Los Angeles.

Che cosa fossero le galassie allora, meno di un secolo fa, non era ben noto, tanto che venivano definite genericamente "nebulose". C'erano due grandi correnti, una che sosteneva che erano vicine, entro la Via Lattea, l'altra che sosteneva che erano invece sistemi simili alla Via Lattea.

Il punto era di misurare le distanze di questi oggetti. Non è un compito facile. Ad esempio, se vediamo due stelle una più luminosa dell'altra non è facile sapere se quella più debole è davvero meno luminosa, oppure appare meno luminosa perché più lontana.

Un passo indietro.

Da molto tempo sono note stelle la cui luminosità varia nel tempo. La più antica è probabilmente Algol, forse già nota agli Egizi. Algol è in realtà un sistema doppio, con una stella più luminosa dell'altra. Periodicamente, una delle due passa davanti all'altra lungo la nostra linea di vista, e la luminosità complessiva del sistema diminuisce. Poi l'eclisse finisce, e Algol raggiunge il suo massimo. Le stelle variabili di questo tipo si chiamano variabili ad eclisse. Esistono altri meccanismi che fanno sì che una stella sia variabile. Qui ci interessano le stelle il cui raggio varia periodicamente. Siccome la luminosità di una stella è, fra le altre cose, in proporzione alla area della sua superficie, se il suo raggio varia, varia l'area, e quindi

anche la sua luminosità. Nel 1784, John Goodricke scoprì la prima stella di questo tipo, Delta Cephei, che diede il nome alla classe delle cefeidi. Il meccanismo della variabilità si scoprì molto più tardi, nel secolo scorso.

Hubble sfruttò una proprietà delle cefeidi, che aveva scoperto Henrietta Leavitt, una relazione fra periodo di variazione e luminosità intrinseca: più lungo il periodo, maggiore la luminosità. Pensiamo a due di queste stelle che ci appaiano di uguale luminosità, e che abbiano un periodo diverso: secondo la regola, quella con il periodo più lungo dovrebbe apparirci più luminosa, e se non lo è, vuole dire che è più lontana: la geometria ci dice che la luminosità deve diminuire con il quadrato della distanza.

Edwin Hubble trovò delle cefeidi nella nebulosa di Andromeda, e ne determinò la distanza: un milione e mezzo di anni luce. La “nebulosa” di Andromeda divenne la “galassia” di Andromeda, simile alla Via Lattea, molto lontana; e si capì che l’Universo era molto più grande di quanto si pensasse. In realtà, secondo le misure attuali, la galassia di Andromeda è lontana 2,54 milioni di chilometri, più del doppio di quanto avesse valutato Hubble.

Hubble non si fermò qui. Una volta misurata la distanza di molte galassie, ne analizzò con accuratezza la luce, e notò che maggiore era la distanza da noi, e più spostata verso il rosso era la luce della galassia, il che vuole dire che maggiore è la velocità con cui si allontana da noi. Non solo l’Universo è grande, ma è anche in continua espansione.

Naturalmente, se pensiamo di andare all’indietro nel tempo, arriveremo ad un istante in cui tutte le galassie e tutto l’Universo erano concentrati in un punto: l’istante del Big Bang. E questa è la prima testimonianza: l’espansione dell’Universo.

La seconda testimonianza sta proprio nel tipo e nella quantità (l’abbondanza) degli elementi più semplici, idrogeno, elio che misuriamo al giorno d’oggi.

E il resto, come è stato originato? Nelle stelle. La fonte di energia delle stelle è la fusione nucleare: la fusione dell’idrogeno produce elio, la fusione dell’elio produce carbonio, e via via.

Tutto quello che vediamo nell’Universo è dovuto, oltre che al dopo Big Bang, al lavoro di generazioni di stelle che hanno fabbricato gli elementi come carbonio, calcio, ferro, ossigeno a partire dagli elementi originari, su su fino all’uranio, prodotti che poi hanno diffuso nell’Universo, in tanti modi diversi.

Noi siamo fatti della stessa sostanza generata dalle stelle.

C’è una terza testimonianza.

Nel 1965, Arno Penzias e Robert Wilson stavano collaudando un radiorecettore che sarebbe servito in un programma spaziale. Allora venivano usati nello spazio i satelliti Echo, che dovevano riflettere verso Terra le radiocomunicazioni. Il radiorecettore doveva essere molto sensibile, ed era costruito per lavorare con radioonde della lunghezza di 7.5

cm, che è all'incirca la lunghezza d'onda dei canali televisivi UHF, quelli usati anni fa dal secondo canale TV in poi. Come tutti i radiorecettori, anche questo, per quanto sensibile, aveva un limite: segnali più piccoli di un certo livello non sarebbero stati percepiti al di sopra di un fruscio di fondo. Bene, Penzias e Wilson trovarono un segnale ad un livello di 100 volte maggiore del limite che si aspettavano, e che non riuscivano ad associare a nessuna sorgente. Ne provarono di tutti colori, levarono anche il guano dei piccioni depositato sull'antenna, senza successo: il segnale non proveniva dal Sole, dalla Via Lattea, da nessuna sorgente specifica; era sempre lì, a qualunque ora del giorno o della notte, ed in qualunque orientazione dell'antenna verso il cielo. Non rimaneva che riconoscere che il segnale veniva dal cielo, da tutto il cielo, senza direzioni privilegiate. Un segnale omogeneo, isotropo e costante nel tempo.

Questo segnale è quella stessa prima luce rossa che ha attraversato lo spazio.

Nei 13 miliardi e ottocento milioni di anni circa dal momento in cui è iniziato il viaggio di quella prima luce, l'universo si è espanso, le distanze cosmiche sono aumentate, e si è allungata anche la lunghezza di quelle onde. Alla partenza, il massimo dell'emissione aveva la lunghezza d'onda di un millesimo di millimetro, ed ora ha la lunghezza d'onda di circa un millimetro. L'effetto "neve" che si vedeva nei televisori non sintonizzati quando ancora non c'erano le trasmissioni TV in digitale era per un 10-20% dovuto proprio a questo segnale, il Fondo Cosmico Millimetrico (CMB o CMWB).

Per colorire il racconto: negli stessi giorni, alcuni astronomi in un centro ad una sessantina di chilometri dall'antenna di Penzias e Wilson stavano lavorando anch'essi ad un ricevitore, con lo scopo preciso di cercare la radiazione "fossile", che alla fine degli anni '40 del secolo scorso era stata predetta dal modello cosmologico del Big Bang... Il premio Nobel andò a chi per caso aveva scoperto la radiazione, e non a chi la stava cercando con una idea precisa in mente. Ma, come diceva Napoleone, "preferisco i generali fortunati"...

Come la luce del Sole arriva su ogni metro quadro di superficie della Terra, così la luce del fondo cosmico ci illumina, in ogni istante.

In ogni istante siamo bagnati da quella prima luce, dalla radiazione che si è prodotta all'alba dell'Universo.

Tutto il nostro racconto si basa dunque su osservazioni, misure, e su quello che già si conosce del mondo. E su un principio, quello che l'Universo presenta lo stesso aspetto da qualunque punto lo si osservi, ed in qualunque direzione lo si osservi: facciamo l'ipotesi che sia omogeneo ed isotropo: noi umani non ci consideriamo più il centro, il perno dell'Universo, siamo una delle tante componenti. Questo è un ragionamento che sembra ovvio, ma una volta non lo era. Quando si pensava che i gravi cadessero e il fuoco salisse "perché era nella loro natura".

Dopo la scoperta di Penzias e Wilson, il Fondo Cosmico è stato osservato più e più volte da rivelatori appesi a palloni stratosferici e da satelliti: il vapore d'acqua dell'atmosfera perturba le osservazioni fatte alla lunghezza d'onda dove il Fondo Cosmico è più forte. Il satellite più recente si chiama Planck; e con i suoi dati si è visto che il Fondo Cosmico è proprio isotropo ed omogeneo, con la precisione di una parte su centomila.

Pure, quelle variazioni così minute hanno un significato, perché quelle variazioni minute sono state i semi da cui sono nate le stelle e le galassie.

Our battered suitcases were piled on the sidewalk again; we had longer ways to go. But no matter, the road is life... There's always more, a little further-it never ends... (Kerouac 1957, III, 5, 12)

Le nostre valigie logore stavano di nuovo ammucchiate sul marciapiede. Avevamo un lungo cammino da percorrere ma non importava, la strada è vita... C'è sempre qualcosa di più, un po' più in là, non finisce mai... (Trad. it. di de Cristofaro 1975, 212, 240)

It's the too-huge world vaulting us, and it's good-bye. But we lean forward to the next crazy venture beneath the skies. (Ivi, II, 8, 1)

È il mondo troppo vasto che ci sovrasta, ed è l'addio. Noi puntiamo sempre avanti verso la prossima pazzesca avventura sotto i cieli... (Trad. it. ivi, 162)

Riferimenti bibliografici

- Coles Peter, Lucchin Francesco (2002), *Cosmology: The Origin and Evolution of Cosmic Structure*, Hoboken, John Wiley & Sons.
- Dodelson Scott (2003), *Modern Cosmology*, London, Academic Press.
- Gawiser Eric, Silk Joseph (2000), "The Cosmic Microwave Background Radiation", *Physics Reports* 333-334, 245-267.
- Hawking S.W. (2015), *La grande storia del tempo*, Milano, Rizzoli.
- Kerouac Jack (1957), *On the Road*, New York, Viking Press. Trad. it. di Magda De Cristofaro (1975), *Sulla strada*, Milano, Mondadori.
- Liddle A.R., Lyth D.H. (2000), *Cosmological Inflation and Large Scale Structure*, Cambridge, Cambridge UP.
- Marconi Alessandro (2013), *I buchi neri (Farsi un'idea)*, Bologna, Il Mulino.
- Penzias A.A., Wilson R.W. (1965), "A Measurement of Excess Antenna Temperature at 4080 Mc/s", *The Astrophysical Journal* 142, 1, 419-421.
- Rovelli Carlo (2014), *Sette brevi lezioni di Fisica*, Milano, Adelphi.

L'ALBA DELLA VITA: I "MANGIATORI" DI LUCE

Renato Fani

Università degli Studi di Firenze (<renato.fani@unifi.it>)

Abstract

In the beginning our planet was a lifeless and inhospitable place; nevertheless, a few hundred millions of years later the Earth was full of microscopic living beings. These primordial microorganisms that appeared in the "primordial soup" were similar to present-day bacteria and were the only living beings on Earth for at least two billion years. Some of them became able to utilize the light and energy from the primitive Sun to synthesize the compounds required for their survival. Later on, some microorganisms (cyanobacteria) developed oxygenic photosynthesis; in this way the molecular oxygen accumulated in the atmosphere creating the ozone layer. This allowed the first organisms to colonize the dry lands and the further appearance of more complex living forms.

Keywords: last universal common ancestor, origin of life, photosynthesis, primordial soup

Introduzione

Tutti gli organismi viventi presenti oggi sul nostro Pianeta appartengono ad uno dei tre grandi domini, così come Carl Woese li ha definiti più di venti anni fa: i Batteri, gli Archei e gli Eucarioti (Woese, Kandler, Wheelis 1990, 4576-4579). I batteri e gli archei, nel loro insieme, costituiscono i procarioti e sono costituiti da una unica entità, un'unica cellula; gli eucarioti possono invece essere unicellulari o pluricellulari.

La Terra odierna pullula di disparate forme di Vita, molto diverse tra di loro e che interagiscono in un equilibrio dinamico. Per quanto diversi tra loro, *tutti gli esseri viventi condividono alcune caratteristiche*. Una di queste è la molecola "magica", il DNA (acronimo per Acido DesossiriboNucleico) in cui è immagazzinata l'informazione genetica di ogni organismo vivente. Una parte di questa informazione genetica codifica particolari molecole, gli enzimi, la cui funzione è cruciale per la sopravvi-

venza delle cellule. Le cellule odierne, anche le più semplici sono in realtà entità estremamente complesse costituite da una miriade di molecole che devono *agire ed interagire* in modo concertato in modo da assicurare la sopravvivenza e la riproduzione delle singole cellule e degli organismi multicellulari. In ogni momento della vita della cellula miliardi e miliardi di molecole sono trasformate in molecole differenti attraverso reazioni chimiche che sono accelerate (catalizzate) dagli enzimi, molti dei quali rappresentati da proteine.

Sebbene questi enzimi, muovendosi all'interno delle cellule incontrino, durante il loro caotico viaggio, una pleora di molecole diverse, in realtà possono legarsi in modo specifico solamente ad alcune di esse. Una volta incontrate queste molecole (che rappresentano il substrato), l'enzima può trasformarle in altre (differenti) molecole, che rappresentano il prodotto della reazione. Gli enzimi sono perciò assolutamente indispensabili alla vita delle cellule poiché accelerano enormemente la velocità con cui le reazioni chimiche avvengono; in caso contrario, le reazioni avverrebbero molto più lentamente con una velocità non compatibile con la Vita.

Possiamo quindi immaginarci la cellula come una entità "viscosa" all'interno della quale in ogni momento della sua vita miliardi di molecole di substrato vengono trasformate in miliardi di prodotti grazie a miliardi di enzimi.

L'insieme di queste reazioni che avvengono in modo apparentemente casuale e disordinato viene detto *metabolismo*, che possiamo schematizzare come una entità circolare nel senso che alcune molecole possono essere distrutte (catabolismo) per ottenere l'energia ed i "mattoni" che sono richiesti per costruire altre differenti molecole (anabolismo). È perciò evidente come all'interno della cellula esista un equilibrio dinamico tra le reazioni cataboliche che producono energia e le reazioni anaboliche che utilizzano l'energia per la costruzione di molecole complesse. Il metabolismo delle cellule e degli organismi attuali è perciò estremamente complesso ed è il risultato di miliardi di anni di evoluzione molecolare e cellulare. Se partiamo dal presupposto che gli organismi e le cellule odierne si siano originati da entità primordiali molto più semplici la cui comparsa all'alba della Vita sia databile più o meno quattro miliardi di anni fa, possiamo ragionevolmente immaginare che anche il loro metabolismo fosse molto meno complicato. Se questo è vero dobbiamo chiederci *perché* e in che modo le cellule primordiali possano essersi evolute nel tempo dando origine ad organismi sempre più complessi. Quali siano state cioè le forze in gioco e quali siano stati i meccanismi con cui queste forze hanno permesso l'evoluzione dei sistemi viventi primitivi.

Non meno importante è capire quale sia stato il ruolo dell'energia e della luce in questo incredibile ed affascinante puzzle.

1. *L'alba della Vita: il percorso storico*

Per poter rispondere alle domande poste nel paragrafo precedente, dobbiamo cercare di capire quali fossero le condizioni della terra primitiva; in altre parole dobbiamo addentrarci nel tempo profondo e capire l'origine della Vita sulla Terra.

L'esigenza di dare una spiegazione ai fenomeni della natura e all'origine della vita è una costante nell'esperienza conoscitiva dell'uomo. Non appena il pensiero dell'uomo è stato in grado di estendersi ad argomentazioni astratte è spontaneamente emersa la domanda sulle origini dell'uomo e della realtà che lo circonda. Come sono nati la terra, gli astri, l'universo? Come ha preso forma l'uomo? Quando si è originata la vita? Qual è il principio di tutte le cose?

I filosofi Greci che vissero prima di Socrate tentarono di spiegare l'origine delle cose formulando ipotesi a partire dalle proprie conoscenze scientifiche: per Talete il principio primo dell'universo, l'*archè*, doveva essere cercato nell'Acqua, in quanto elemento presente in tutte le sostanze. Per Pitagora, invece, il principio è nel Numero, poiché sono proprio le leggi numeriche a determinare non solo l'anno, le stagioni, i mesi, ma anche i cicli dello sviluppo biologico e i diversi fenomeni della vita. Eraclito fa corrispondere l'*archè* al Fuoco, inteso come fonte di perenne trasformazione delle cose, energia che nel suo mutamento dà origine al caldo, dirigendosi verso l'alto, e al freddo, dirigendosi verso il basso, mentre Democrito arriva a spiegare l'origine del cosmo attraverso la teoria dell'atomismo. L'essenza dell'universo è l'atomo e la vita nasce dall'incontro casuale degli atomi che si aggregano secondo vortici che pongono al centro quelli più pesanti e in periferia quelli più leggeri.

Più tardi, nel IV secolo a.C., per spiegare l'origine del mondo, Platone introdurrà il concetto di Iperuranio, un luogo metafisico dove si collocano, eterne, tutte le idee e le forme ideali delle cose: la realtà quindi non è altro che una copia imperfetta.

Successivamente, Aristotele, raccogliendo le idee formulate dai filosofi che lo precedettero, tra cui Empedocle, propose che la vita potesse generarsi spontaneamente per l'esistenza di un "principio attivo" insito nella materia non vivente ("principio passivo"). Il fango, per esempio, è materia inerte ma contiene un "principio attivo" immateriale che ha la predisposizione a organizzare la materia in qualcosa di vivo, come un verme, una mosca, una rana. La *generazione spontanea* (*generatio aequivoca*), così viene chiamata questa ipotesi sull'origine della vita, degli insetti, dei molluschi, dei piccoli vertebrati e perfino, in alcuni casi, dell'uomo, fu accettata come un fatto indiscusso per secoli, fino al Seicento. Fu sostenuta anche da autorevoli pensatori, come Newton, Cartesio e Bacone, con alcune semplificazioni tra cui la credenza che le oche nascessero da alcuni abeti a contatto con le acque dell'oceano: il cosiddetto "albero delle oche". Fu solamente verso la

fine del Seicento, grazie all'opera di Francesco Redi, che il problema della generazione spontanea fu affrontato con metodo sperimentale, metodo introdotto nella fisica da Galileo Galilei, contemporaneo di Redi. Redi decise di eseguire una serie di esperimenti per verificare la credenza che la terra potesse "produrre (oltre le piante, che spontaneamente senza seme si presuppone nascono) certi altri piccoli animaletti ancora: cioè a dire le mosche, le vespe, le cicale, i ragni, le formiche, gli scorpioni e gli altri bacherozzoli terrestri, ed aerei, che da' Greci ἐντομα ζῶα, e da' latini *insecta animalia* furono chiamati" (Redi 1668, 9).

Fu così che Redi impostò l'esperimento che fa parte integrante della storia delle Scienze, un esperimento che consisteva nel far marcire delle carni sia in vasi la cui apertura era coperta da un velo (affinché l'aria vi potesse entrare liberamente) saldamente legato, sia in vasi lasciati completamente aperti. Il risultato fu che le mosche nascevano in gran numero nei vasi lasciati scoperti, nei quali le mosche stesse potevano deporre sulla carne le uova da cui poi si sviluppavano gli insetti completi. Al contrario, Redi non osservò mai lo sviluppo di mosche dalle carni contenute nei vasi che erano stati accuratamente coperti.

L'esperimento di Redi, nella sua apparente semplicità, dimostrò per la prima volta nella storia dell'Umanità che un organismo vivente deriva da un organismo vivente pre-esistente e, pertanto, la sua opera *Esperienze intorno alla generazione degli insetti* può essere considerata a buon diritto una sorta di *sidereus nuncius* delle scienze biologiche.

Successivamente, il problema della generazione spontanea si spostò di volta in volta a livelli di organizzazione sempre più semplici grazie all'invenzione del microscopio. Fu così che nel Settecento Lazzaro Spallanzani escluse che i Protozoi ciliati, che pullulano nelle acque stagnanti, potessero generarsi spontaneamente dagli infusi di fieno. Sottoponendo le infusioni di fieno ed i recipienti che le contengono alla temperatura dell'acqua bollente, egli dimostrò che rimangono sterili. Quindi, anche i ciliati nascono da germi preesistenti, distrutti dal calore.

Un secolo più tardi Louis Pasteur, con esperimenti analoghi a quelli di Spallanzani, cioè "sterilizzando" il brodo e i recipienti con il calore, dimostrò che anche i batteri (all'epoca gli organismi più semplici conosciuti) si originavano da altri batteri.

Tutta questa serie di evidenze sperimentali poneva il problema dell'origine della vita in modo sempre più pressante. Se, infatti, ogni organismo vivente, dal più grande al più piccolo, deriva da un organismo simile pre-esistente, *dove, come e quando* ha origine questa lunga catena che lega tra loro gli organismi viventi? Il periodo (la seconda metà dell'Ottocento) in cui visse Pasteur era particolarmente fecondo dal punto di vista intellettuale e scientifico. Non va dimenticato che in quegli anni Mendel (1866) dava vita alla Genetica e Darwin pubblicava nel 1859 *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* che tanto impatto avrà

sulla società scientifica e non. Ed è proprio Darwin il primo ad avanzare l'ipotesi che tutte le specie si siano originate da un unico progenitore comune. Secondo Darwin la vita era iniziata quando alcune sostanze attivate dal calore, dalla luce o da scariche elettriche cominciarono a reagire generando composti organici di complessità crescente. Darwin aveva anche suggerito che attualmente non sarebbe stato più possibile osservare questo fenomeno, perché un qualsiasi organismo primitivo sarebbe stato rapidamente distrutto o sopraffatto da quelli più evoluti. Successivamente Haeckel (1866), un sostenitore delle idee di Darwin, ipotizzò che i primi esseri viventi fossero microrganismi autotrofi, capaci di fissare la CO_2 , abbondante nell'atmosfera primitiva. Da questi microrganismi si sarebbero evoluti i primi eterotrofi, per perdita della capacità fotosintetica.

2. Il "brodo primordiale"

Ma fu soltanto durante i primi anni del Novecento che venne elaborata la teoria sull'Origine della Vita che ha il maggior credito nell'ambito scientifico, una teoria che proponeva che la Vita si fosse originata spontaneamente sulla terra in un lontano passato, quella del "brodo primordiale".

Se partiamo da questo presupposto, dobbiamo assumere che la comparsa dei primi esseri viventi sulla terra sia il risultato di una evoluzione cosmica e chimica.

L'ipotesi comunemente accettata sull'origine del sistema solare è quella "nebulare". In base a questa ipotesi il sistema solare si è formato circa 5 miliardi di anni fa da una nube di polveri, gas e ghiacci. La maggior parte della materia, soprattutto idrogeno ed elio, ma anche ferro, silicio ed altri elementi abbondanti nelle rocce, ed elementi caratteristici dei composti organici, come ossigeno, carbonio e azoto, si concentrò nel proto-sole che si trovava al centro di un disco roteante, all'interno del quale si formarono anche dei vortici che divennero centri di concentrazione minori, da cui in seguito si originarono i proto-planeti. Al momento della formazione della terra primordiale, il vento solare, molto intenso nelle prime fasi di vita del proto-sole, e il calore prodotto dalle reazioni di fusione nucleare all'interno del proto-sole, allontanarono dalla Terra la sua atmosfera primitiva, costituita da idrogeno ed elio. La Terra quindi, nei suoi primi momenti di "vita", doveva apparire come la nostra Luna o come Mercurio, senza atmosfera e piena di crateri provocati dall'impatto con le comete ed i meteoriti. Successivamente, in seguito a numerose forze esogene ed endogene, si formò l'atmosfera primitiva che permise la comparsa delle prime forme di Vita.

Secondo alcuni ricercatori l'atmosfera primitiva sarebbe stata riducente, composta da una miscela di $\text{CH}_4 + \text{N}_2$ oppure $\text{NH}_3 + \text{H}_2\text{O}$ oppure $\text{CO}_2 + \text{N}_2 + \text{H}_2$. Studi più recenti indicherebbero invece che l'atmosfera

della Terra primitiva era neutra, composta da una miscela di $\text{CO}_2 + \text{N}_3 + \text{H}_2\text{O}$. Per quanto non esistano evidenze geologiche che confermino l'uno o l'altro scenario, tutte le ipotesi concordano con l'idea che l'ossigeno molecolare non fosse presente nell'atmosfera primitiva. La mancanza di ossigeno molecolare nell'atmosfera impedisce la formazione dello strato di ozono; conseguentemente i raggi ultravioletti provenienti dal Sole primitivo, non essendo filtrati da uno strato di ozono, si abbattevano sulla superficie terrestre con una energia molto elevata provocando la sterilizzazione della superficie stessa ed impedendo di fatto la comparsa di esseri viventi in quella sede. È plausibile perciò che i primi esseri viventi siano comparsi in ambienti acquosi dove i raggi ultravioletti perdevano parte della loro energia grazie all'impatto con le molecole di acqua.

Ma quando si è originata la Vita? I dati disponibili suggeriscono che le prime forme viventi fossero già presenti 3,86 miliardi di anni fa e, secondo alcune ipotesi, esistevano probabilmente già 4,2 miliardi di anni fa e per circa 3 miliardi di anni la vita si è diversificata in forme che erano tutte procariotiche: batteri e archei.

L'ipotesi del "brodo primordiale" fu proposta verso la metà degli anni Venti del XX secolo da Aleksandr Ivanovič Oparin (1894-1980), chimico e biologo russo, e rappresenta un esempio paradigmatico di quanto potente sia l'immaginazione umana. Secondo Oparin la Terra di circa 4 miliardi di anni fa era molto diversa da quella attuale (Oparin 1938). Era un pianeta ad alto contenuto energetico (energia endogena ed esogena), con un'atmosfera primitiva caratterizzata dall'assenza di ossigeno e fortemente riducente (favorevole alla combinazione di molecole diverse) e non ossidante, come lo è oggi, allorché la presenza di grandi quantità di ossigeno libero rende instabili le molecole organiche obbligando i viventi ad un loro continuo rinnovamento. Secondo Oparin, l'atmosfera primordiale era ricca di metano, ammoniaca, acqua, composti che reagivano facilmente tra loro sotto l'azione del calore terrestre, dei fulmini, degli ultravioletti della radiazione solare non ancora schermata dalla fascia di ozono. Dalle reazioni si formavano composti del carbonio come formaldeide, urea, amminoacidi che venivano trasportati dalle piogge nei mari andando a costituire il così detto "brodo caldo primigenio". In questa soluzione calda alcune molecole avevano una tendenza superiore alle altre ad associarsi in complessi più grandi. Dal brodo primordiale si sarebbero originate, in milioni di anni, le prime forme di vita, gli *eubionti*, batteri eterotrofi anaerobi.

Una conferma sperimentale della teoria di Oparin è stata ottenuta nel 1953 da Stanley L. Miller. Miller ricreò con un'apparecchiatura sperimentale le condizioni dell'atmosfera e del brodo primordiale. In un pallone di vetro aggiunse metano, ammoniaca, vapore acqueo e idrogeno (l'*atmosfera primitiva*) e lo sottopose a scariche elettriche, che dovevano svolgere la funzione dei fulmini e delle radiazioni. In un secondo pallone di vetro aggiunse acqua (l'*oceano primordiale*) e lo riscaldò generando vapore acqueo, che

circolava nell'apparecchiatura. I prodotti idrosolubili delle reazioni atmosferiche si sarebbero così sciolti nell'oceano. E infatti in pochi giorni l'acqua si riempì di una sostanza rossastra che era ricca di aminoacidi. Con questo esperimento Miller dimostrò che era possibile ottenere composti organici per sintesi abiotica, spiegando anche come questi si erano formati. Questi composti si sarebbero potuti accumulare in corpi idrici, pozze di acqua in evaporazione, ad esempio le pozze di marea, come aveva ipotizzato anche Darwin, producendo il brodo primordiale.

Possiamo quindi immaginare come il brodo primordiale possa essersi trasformato con la comparsa delle prime forme di Vita, in una sorta di *mondo di esseri viventi galleggianti* molto diversi dalle cellule attuali e che possiamo immaginare come bolle di sapone con un metabolismo limitato e contenenti molecole assorbite direttamente dal brodo primordiale in cui stavano galleggiando. Queste cellule fluttuanti erano capaci di "dividersi", "fondersi" ed interagire tra loro in una sorta di "promiscuità" cellulare che permetteva loro anche di condividere le loro abilità metaboliche, scambiandosi vicendevolmente il proprio materiale genetico (trasferimento genetico orizzontale).

Ma se questo scenario è corretto, per quale motivo le cellule primitive, che potevano ottenere tutte le sostanze nutritive necessarie al loro sostentamento direttamente dall'ambiente esterno, sono cambiate? Quale forza ha spinto ad un cambiamento così drammatico ma al tempo stesso così importante per l'evoluzione dei sistemi viventi? La risposta a questo quesito è piuttosto intuitiva; è infatti facilmente immaginabile come l'aumento della quantità di cellule primitive abbia provocato una diminuzione progressiva dei composti organici presenti nel brodo primordiale ed essenziali alla sopravvivenza delle cellule stesse. Questi composti organici sarebbero risultati in una concentrazione progressivamente sempre minore, da limitare la crescita dei viventi. La diminuzione delle sostanze nutritive avrebbe quindi imposto una pressione selettiva sempre maggiore che avrebbe favorito la sopravvivenza *solamente* di quelle cellule che erano divenute capaci di sintetizzare (biosintetizzare) da sole le molecole, originariamente presenti in grande quantità nel brodo primordiale, che via via venivano a mancare.

La comparsa delle vie biosintetiche di base ha rappresentato perciò uno dei più importanti eventi dell'evoluzione precoce della vita, poiché ha permesso alle prime cellule di divenire sempre meno dipendenti dalle sorgenti esogene dei composti vitali che si erano accumulati nell'ambiente primordiale per sintesi prebiotica.

3. *La Luce e l'Evoluzione dei primi organismi viventi*

Tuttavia, come abbiamo visto all'inizio, affinché le reazioni di sintesi possano avvenire è necessario l'apporto di energia; conseguentemente, anche le cellule primitive avevano la necessità di attingere ad una o più sor-

genti di energia per poter costruire le sostanze necessarie alla loro sopravvivenza e che stavano progressivamente diminuendo nell'ambiente esterno.

Se “qualcosa” non fosse successo, non si sarebbe verificato il cambiamento che ha permesso l'evoluzione dei sistemi viventi. Come per magia, in qualche momento e in qualche luogo della Terra primitiva, compare una molecola, una molecola complessa, la batterio-clorofilla, capace di interagire con la luce. La luce non gode più della libertà primigenia; i fotoni vengono catturati dalle molecole di batterio-clorofilla e la loro energia utilizzata per costruire le molecole necessarie alla sopravvivenza e alla moltiplicazione dei primi esseri viventi. Questi batteri, originariamente eterotrofi, diventano *autotrofi*, “mangiatori di luce” capaci di costruire molecole attraverso una fotosintesi clorofilliana che, tuttavia, non è la fotosintesi che produce ossigeno, è una fotosintesi diversa, che utilizza substrati diversi.

La possibilità di utilizzare questa fonte di energia di fatto quasi inesauribile e sempre disponibile, permette alle cellule primordiali di svincolarsi sempre di più dall'ambiente esterno per l'ottenimento delle sostanze nutritive. L'evoluzione si fa più rapida ed i microrganismi evolvono ed acquisiscono sempre maggiore autonomia e capacità sintetizzanti, fino ad arrivare a quello stadio che viene definito l'ultimo progenitore (antenato) comune.

4. *La comparsa di LUCA, l'ultimo progenitore comune*

L'idea che tutti gli organismi viventi presenti attualmente sulla Terra siano i discendenti di un singolo antenato comune si è delineata presto nel pensiero biologico, parallelamente al concetto di *evoluzione biologica*. La teoria di Darwin e Wallace sottintende, infatti, che tutte le forme di vita possano essersi evolute a partire da un singolo progenitore, un'entità che attualmente è definita LUCA (acronimo per Last Universal Common Ancestor), l'ultimo progenitore comune universale. Per molto tempo niente poteva essere ipotizzato sulla sua natura e sulle sue caratteristiche; si riteneva solamente che esso fosse un'entità semplice, spesso paragonata ad un procariote. Ma negli ultimi venti anni è stato possibile iniziare a capire quale potesse essere la sua “intelaiatura” genetica e metabolica. Secondo la visione corrente, LUCA non era una entità totipotente; in altre parole non può essere considerato una cellula (o un insieme di cellule) molto complessa capace di svolgere tutte le funzioni richieste per la sopravvivenza e la moltiplicazione nell'ambiente primordiale. Secondo Carl Woese, infatti, l'esistenza di un progenitore totipotente non è plausibile in quanto non è possibile spiegare come esso possa aver raggiunto una tale complessità in breve tempo (poco meno di un miliardo di anni). Il progenitore totipotente presenta inoltre alcune caratteristiche che non sono presenti in alcun organismo attualmente vivente e che dovrebbero essere state ereditate verticalmente.

Woese propone un modello diverso di evoluzione primordiale. La dinamica evolutiva primordiale è paragonata al processo di rinaturazione fisica del DNA. Il processo di rinaturazione inizia a una temperatura sufficientemente elevata da permettere alle due eliche delle molecole di DNA di separarsi; la temperatura inizia quindi a scendere e si raggiunge uno stato quasi-stabile in cui varie combinazioni degli elementi si formano, si dissociano e si formano in combinazioni diverse. Solo le strutture più stabili permangono, cioè *crystallizzano*. Quando la temperatura scende ancora, anche strutture meno stabili cristallizzano, mentre quelle preesistenti divengono più complesse. Secondo questo modello (detto modello dell'*annealing genetico*) Woese definisce il concetto di *temperatura evolutiva* (Woese 1998, 6854-6859) come una misura del livello di mutazione e di trasferimento genetico orizzontale. Nei primi stadi dell'evoluzione della vita la temperatura genetica era elevata e il trasferimento genetico orizzontale, e non l'eredità verticale, era la modalità di evoluzione delle entità primordiali. Anche il tasso di mutazione era elevato. Solo in una seconda fase dell'evoluzione la temperatura genetica è diminuita e gli organismi hanno iniziato ad evolvere mediante i meccanismi dell'eredità verticale (*duplicazione e mutazione*).

Secondo Woese il processo cellulare che guida l'evoluzione degli organismi primordiali è la *traduzione*, la sintesi delle proteine. Il macchinario traduzionale delle cellule primordiali era molto più semplice di quello attuale e quindi molto meno accurato. Errori di riconoscimento dei codoni e di scivolamento nella fase di lettura erano frequenti e di conseguenza potevano evolvere solamente proteine piccole. Le entità primordiali nelle quali il macchinario traduzionale non si era ancora evoluto ad un livello tale da permettere la sintesi di proteine di tipo moderno sono definite *progenoti*. L'incapacità di sintetizzare proteine moderne limitava severamente sia la natura sia le possibilità evolutive dei progenoti: essi non potevano aver sviluppato un genoma moderno né meccanismi di riparazione. Il genoma dei progenoti era organizzato in numerosi piccoli mini-cromosomi ciascuno presente in copie multiple (*ridondanza genetica*). Ciascun cromosoma era organizzato in maniera *operonica*: raccoglieva cioè tutti i geni implicati in uno stesso processo. L'organizzazione operonica dei cromosomi era selettivamente avvantaggiata sia da una segregazione cromosomica puramente casuale durante la replicazione che dagli eventi di trasferimento genico orizzontale; non c'è, infatti, alcun vantaggio ad ereditare una parte soltanto di una nuova via metabolica. I cromosomi erano semi-autonomi, nel senso che assomigliavano più ad elementi genetici mobili che non ai moderni cromosomi. La divisione cellulare avveniva nel modo più elementare possibile per semplice strozzamento della cellula in due metà. La dimensione ridotta dei cromosomi era indispensabile a causa dell'elevato tasso di mutazione in quanto aumentava la probabilità che essi potessero essere replicati senza un ec-

cessivo numero di mutazioni. Il genoma era lineare in quanto rendeva i processi di replicazione e la trascrizione topologicamente più semplici e non era quindi richiesta la presenza di enzimi come le DNA-topoisomerasi. La molteplicità di copie di ciascun cromosoma garantiva che se una copia di un gene era inattivata per mutazione la funzione era ugualmente assicurata dalle altre copie.

La limitatezza del genoma imponeva che i progenoti fossero molto semplici dal punto di vista metabolico. Tuttavia differenti progenoti potevano possedere differenti abilità metaboliche. La *totipotenza* non era quindi una caratteristica dei singoli progenoti, ma della intera *comunità genetica dei progenoti*. Il fatto poi che ogni innovazione potesse essere facilmente dispersa nella popolazione per trasferimento orizzontale ampliava enormemente le possibilità evolutive di questa comunità. Questa comunità di progenoti può essere vista come un moderno *consorzio* microbico, in cui le cellule interagiscono non solo geneticamente ma anche metabolicamente. In questo senso, non è la singola cellula, ma la comunità dei progenoti nel suo insieme che sopravvive ed evolve.

È questa *comunità di progenoti*, e non uno specifico organismo, secondo Woese, *l'ultimo progenitore comune* (Woese 1998, 6854-6859).

Nel momento in cui la temperatura evolutiva ha iniziato a diminuire lentamente, i progenoti hanno iniziato ad evolversi e, grazie all'affinarsi del processo traduzionale, sono comparse strutture con complessità sempre maggiore e sempre più integrate tra loro. Più un sub-sistema diveniva complesso, tanto più difficilmente elementi estranei risultavano compatibili con esso. Questo sub-sistema non poteva quindi essere più scambiato per trasferimento orizzontale e cristallizzava, iniziando ad evolversi esclusivamente per eredità verticale. Secondo questo modello, i vari sub-sistemi cellulari si sono cristallizzati a differenti stadi evolutivi. La traduzione è stato tra i primi, se non il primo, sub-sistema cellulare a cristallizzare; si tratta, infatti, di un macchinario complesso i cui componenti chiave tendono ad essere universali. Il fatto che non tutti i componenti dell'apparato traduzionale siano *universali* indica che questo meccanismo ha continuato a perfezionarsi dopo lo stadio dell'ultimo progenitore comune, dopo che il suo *core* si era cristallizzato.

5. I Cianobatteri e la fotosintesi ossigenica

Per quanto l'ultimo progenitore comune e le comunità microbiche che ne derivarono fossero capaci di eseguire la fotosintesi, tuttavia la mancanza dell'ossigeno molecolare nell'atmosfera e, di conseguenza, la mancanza di uno strato di ozono impedisce alle forme viventi di "uscire" dagli ambienti acquosi. La superficie terrestre è quindi ancora assolutamente sterile e continuerà ad esserlo per un lungo periodo di tempo, più o meno due miliardi di anni, mentre stagni, fiumi, oceani e laghi pullulano di forme di vita microscopiche in continua evoluzione.

Ma noi, come la grande maggioranza degli organismi viventi attuali, non saremmo qui a raccontare questa "storia" se non si fosse verificato un *salto evolutivo* di straordinaria qualità ed importanza. Questo salto avviene più o meno due miliardi-due miliardi e mezzo di anni fa, quando in alcune delle forme microscopiche presenti nell'ambiente acquoso si verifica una modificazione grazie alla quale queste cellule, i *cianobatteri* ancestrali, utilizzano l'acqua come donatrice di elettroni. In questa nuova configurazione, la fotosintesi clorofilliana produce ossigeno molecolare. Questa nuova molecola, la cui concentrazione aumenta progressivamente nell'atmosfera cambia radicalmente le condizioni del Pianeta e, paradossalmente, rappresenta il primo, vero "inquinante" nella storia della Terra. Tutti gli organismi che a quell'epoca vivevano sulla Terra o meglio, negli ambienti acquosi, erano infatti *anaerobi*, organismi cioè abituati a vivere in assenza di ossigeno molecolare per i quali questa molecola rappresentava un "veleno". Conseguentemente, la sua comparsa e l'aumento della sua concentrazione nell'atmosfera devono aver provocato enormi sconvolgimenti nelle comunità microbiche dell'epoca. Certamente molti di questi organismi non sopravvissero alla presenza dell'ossigeno molecolare, altri si rifugiarono in zone, nicchie ecologiche in cui l'ossigeno molecolare non poteva penetrare, altri ancora si adattarono alla sua presenza ed iniziarono ad utilizzarlo, mediante il processo di respirazione cellulare per ricavare energia.

Ma l'aumento della concentrazione dell'ossigeno molecolare nell'atmosfera ebbe anche un altro straordinario impatto; la comparsa dell'ossigeno molecolare permette la formazione dell'ozono, una molecola che ha la capacità di assorbire una buona parte dell'energia delle radiazioni ultraviolette che arrivano dal Sole. Con il passare del tempo iniziò a formarsi nell'atmosfera uno strato di ozono, una sorta di strato protettivo che permise ai batteri ancestrali di uscire dall'ambiente acquoso e di avventurarsi sulle terre emerse. Fu così che in un periodo di tempo relativamente breve anche la superficie terrestre fu colonizzata dai microrganismi.

Nelle fasi successive dell'evoluzione dei viventi, grazie a processi di endosimbiosi, questi microrganismi dettero origine ai progenitori delle cellule eucariotiche dalle quali si svilupparono gli animali e, successivamente, le piante. La comparsa di questi nuovi "mangiatori di luce" provocò un ulteriore aumento della concentrazione di ossigeno nell'atmosfera e cambiò radicalmente l'aspetto del nostro pianeta con tutte le forme di vita così come noi le conosciamo. La luce, quindi, ha avuto ed ha ancora un ruolo cruciale per i Viventi ed il suo utilizzo da parte dei microrganismi prima e degli organismi superiori dopo ha permesso di modificare gli esseri viventi e con essi anche il nostro pianeta, la Terra, il cui nome secondo Arthur C. Clarke è inappropriato per la grande quantità di acqua presente in esso ("How inappropriate to call this planet Earth when it is quite clearly Ocean", in Henderson-Sellers 1983, 191).

Riferimenti bibliografici

- Darwin Charles (1859), *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, London, John Murray.
- Haeckel Ernst (1866), *Generelle Morphologie der Organismen*, Berlin, Verlag von Georg Reimer.
- Henderson-Sellers Ann (1983), "The Chemical Composition and Climatology of the Earth's Early Atmosphere", in Cyril Ponnampetuma (ed.), *Cosmochemistry and the Origin of Life*, Proceedings of the NATO Advanced Study Institute held at Maratea (Italy, June 1-12, 1981), 175-212.
- Mendel Gregor (1866), "Versuche über Pflanzen-Hybriden", *Verhandlungen des Naturforschenden Vereines in Brünn*, 4, 3-47.
- Oparin Alexander Ivanovič (1938), *The Origin of Life*, New York, McMillan Publishing.
- Redi Francesco (1668), *Esperienze intorno alla generazione degli insetti fatte da Francesco Redi Accademico della Crusca e da lui scritte in una lettera all'Illustrissimo Signor Carlo Dati*, in Firenze, all'insegna della Stella, <https://it.wikisource.org/wiki/Esperienze_intorno_alla_generazione_degl%27insetti> (11/2016).
- Woese Carl (1998), "The Universal Ancestor", *Proceedings of the National Academy of Sciences* 95, 12, 6854-6859.
- Woese Carl, Kandler Otto, Wheelis M.L. (1990), "Towards a Natural System of Organisms: Proposal for the Domains Archaea, Bacteria, and Eucarya", *Proceedings of the National Academy of Sciences* 87, 12, 4576-4579.

LA PULCE (DELLA SABBIA) E LA LUCE

Alberto Ugolini, Alice Ciofini
Università degli Studi di Firenze
(<alberto.ugolini@unifi.it>; <alice.ciofini@unifi.it>)

Luca Mercatelli
Consiglio Nazionale delle Ricerche, Firenze (<luca.mercatelli@inoa.it>)

Abstract

The sandhopper *Talitrus saltator* is known to use several cues to return to the band of damp sand of the beach where it lives buried during the day to avoid dehydration. It was demonstrated that this species can employ astronomical references such as the sun and the moon even though their use requires compensation for their azimuthal variations. The skylight gradient of luminance is also used; it plays a role even in the discrimination between the sun and the moon. The vision of the landscape gives useful directional information mostly because of the spectral differences between the sea (blue) and the land (mostly green). Further investigations are required to establish the role of other factors such as the celestial spectral gradient.

Keywords: *compass cues, orientation behaviour, sandhopper, vision, zonal recovery*

1. Introduzione

Il crostaceo anfipode *Talitrus saltator* (Montagu 1808), comunemente noto come “pulce della sabbia”, costituisce uno dei principali modelli biologici per gli studi riguardanti il comportamento orientato negli artropodi litorali.

Diffuso lungo le coste del Mar Mediterraneo e dell'Europa settentrionale, il suo habitat è costituito dalla fascia di sabbia umida dei litorali dove vive infossato durante il giorno per evitare la disidratazione. L'attività locomotoria di questa specie è concentrata nelle ore crepuscolari/notturne: al tramonto gli animali emergono alla superficie e compiono migrazioni verso l'entroterra a scopo alimentare; il ritorno verso la zona di battigia inizia nella seconda metà della notte e termina alle prime ore del mattino (Geppetti, Tongiorgi 1967). Questo ritmo di attività è circadiano (endogeno) e, in fase di fotoperiodo naturale, il principale fattore esterno di sincronizzazione è l'alba (Bregazzi, Naylor 1972; Williams 1980). Fattori di stress biotici e abiotici possono tuttavia costringere gli animali a spostarsi anche durante le ore diurne.

Il recupero zonale avviene attraverso la via più breve, ossia l'asse mare-terra (asse Y) perpendicolare alla linea di riva, ed è caratteristico di ciascuna popolazione a seconda del particolare orientamento della spiaggia di origine. La direzione ecologicamente efficace è innata (Pardi 1958; Pardi 1960), sebbene possa essere rapidamente modificata se gli animali vengono dislocati su spiagge differentemente orientate (Ugolini, Macchi 1988; Ugolini, Scapini 1988; Ugolini, Felicioni, Macchi 1991).

T. saltator e altre specie di anfipodi talitridi si avvalgono di numerosi riferimenti per assumere la direzione corretta, riconducibili a due categorie principali: locali e generali.

Tra i primi, particolarmente rilevanti sono la pendenza del substrato (Craig 1973; Ercolini, Scapini 1976) e la visione del paesaggio: profilo della duna, della vegetazione, della scogliera (Hartwick 1976; Ugolini, Scapini, Pardi 1986; Ugolini, Somigli, Mercatelli 2006; Walsh, Bourla, Sabella *et al.* 2010; Ugolini, Ciofini 2016).

I fattori generali impiegati dai talitri sono di natura astronomica e celeste: numerosi esperimenti hanno infatti dimostrato che il sole (Papi, Pardi 1953; Pardi, Papi 1953), la luna (Papi, Pardi 1953; Pardi, Papi 1953; Papi, Pardi 1954; Papi 1960; Enright 1972, 523-555) e il gradiente di intensità luminosa del cielo (Ugolini, Galanti, Mercatelli 2009) forniscono utili informazioni direzionali. Il loro impiego implica la capacità di compensarne le variazioni azimutali nel corso delle 24 ore (fattori di tipo bussolare).

2. Cosa vedono i talitri?

T. saltator possiede occhi composti, sessili, latero-dorsali di tipo gammaride di circa 1 mm di lunghezza e 0.8 mm di larghezza. Ciascun occhio è costituito da circa 300 ommatidi, di diametro 35 μm , ognuno formato da una parte diottica e da una fotorecettore (Gallien, David 1936; Halberg, Nilsson, Elofsson *et al.* 1980). La prima consiste in una cuticola esterna non sfaccettata (identica a quella che riveste tutto il corpo) e in un cono cristallino. La componente fotorecettore è formata dal rabdoma costituito dalle espansioni microvillari (rabdomeri) di cinque cellule retiniche. Di queste, quattro sono allungate e disposte in modo tale che i microvilli delle cellule 1 e 3 siano ortogonali a quelli delle cellule 2 e 4, la quinta è molto corta, presenta microvilli orientati a 45° rispetto alle cellule 1 e 4 e partecipa in misura ridotta alla formazione della struttura (Ercolini 1964). L'occhio di *T. saltator* viene definito "per apposizione" (Land 1981, 471-594; Schmitz 1992, 442-528) in quanto in caso di illuminazione molto intensa ciascun ommatidio è isolato da quelli adiacenti attraverso pigmenti schermanti che impediscono alla luce in entrata di diffondere negli altri. Si tratta di una caratteristica piuttosto inusuale in quanto tipica di artropodi diurni. Diverse specie che presentano questo tratto hanno comunque evoluto abitudini notturne (Warrant 2008); inol-

tre, la capacità dei talitri di orientarsi anche durante le ore diurne richiede adattamenti che consentano la visione anche ad alte intensità luminose.

Sono stati condotti test comportamentali ed indagini elettrofisiologiche per stabilire la sensibilità spettrale di *T. saltator* che hanno messo in evidenza un picco principale di sensibilità alla radiazione UV-blu ($\lambda=390-450$ nm) e uno secondario a quella verde ($\lambda=500-550$ nm). Il pre-adattamento selettivo a definite lunghezze d'onda ha consentito di stabilire che i pigmenti visivi sensibili ai due distinti *range* spettrali sono localizzati in recettori differenti (Ugolini, Borgioli, Galanti *et al.* 2010). Risultati analoghi per quanto riguarda sia gli intervalli di sensibilità che la localizzazione dei pigmenti in tipi recettoriali separati sono stati ottenuti anche in *Talorchestia longicornis*, altra specie di anfipodi talitridi (Forward, Bourla, Lessios *et al.* 2009). Questi studi hanno permesso di fornire una spiegazione, da un punto di vista neurobiologico, ad osservazioni precedenti che dimostravano la sensibilità di *T. saltator* a queste lunghezze d'onda (Ugolini, Vignali, Castellini *et al.* 1996; Ugolini, Somigli, Mercatelli 2006). Inoltre, aprono la strada ad indagini relative all'eventuale impiego del gradiente spettrale celeste come fattore orientante.

Esiste, in artropodi che impiegano il pattern di polarizzazione celeste come riferimento orientante, una regione dell'occhio molto conservata a livello evolutivo, la *Dorsal Rim Area* (DRA) (Labhart, Meyer 1999). Gli ommatidi di cui è composta posseggono caratteristiche anatomiche tipiche e sono altamente specializzati nella percezione del piano di oscillazione della luce polarizzata. *T. saltator* è in grado di discriminare la luce polarizzata nell'ambito delle lunghezze d'onda UV-blu; tuttavia, il pattern di polarizzazione celeste sembra non avere alcuna influenza nelle sue scelte direzionali (Ugolini, Galanti, Mercatelli 2013). Sono pertanto necessarie indagini morfologico-funzionali per stabilire eventualmente l'esistenza della DRA in questa specie e definire il significato adattativo della sensibilità alla luce polarizzata.

3. *La bussola solare*

T. saltator è stato uno dei primi invertebrati in cui è stato dimostrato l'impiego del sole come riferimento orientante. Si tratta di un fattore di tipo bussolare (bussola solare) in quanto il suo utilizzo implica la compensazione del moto apparente dell'astro in modo da poter mantenere costante per tutto il giorno la direzione ecologicamente efficace. Esperimenti di deflessione dell'azimut solare, analoghi a quelli effettuati da Santschi (1911) nella formica *Messor barbarus*, hanno infatti messo in evidenza una variazione delle direzioni assunte dagli animali rispetto a quelle attese di un angolo corrispondente a quello della deflessione dell'astro (Pardi, Papi 1953) (Fig. 1 A, B). Questa tipologia di orientamento è definita fotomenotassia cronometrica. La conferma dell'esistenza di un orologio biologico che presiede alla bussola solare è stata fornita da saggi condotti con individui precedentemente sottoposti a regimi di illuminazione con fase diversa rispetto a quello naturale che

hanno esibito una variazione dell'angolo assunto rispetto al sole in relazione all'entità dello sfasamento (Fig. 1 C, D) (Papi 1955; Pardi, Grassi 1955).

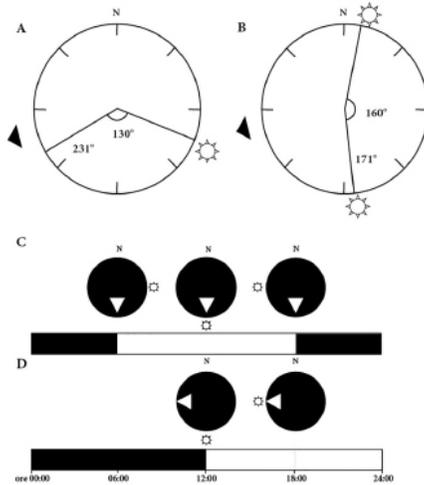


Fig. 1 - Rappresentazioni schematiche degli esperimenti di orientamento solare in *Talitrus saltator* A, B, rappresentazione dei saggi di deflessione dell'azimut solare, A, orientamento degli individui saggati in condizioni naturali, B, orientamento degli animali saggati in corrispondenza di azimut solare deflesso di 100° in senso antiorario. N: nord, triangolo nero: direzione attesa degli individui nella spiaggia di origine; triangolo bianco: direzione attesa in base alla deflessione del sole; freccia nera: direzione media assunta dagli individui; il simbolo del sole rappresenta l'azimut solare all'ora degli esperimenti. C, D, rappresentazione dei saggi effettuati con individui sottoposti a regimi di illuminazione differenti, C, rilasci di individui sottoposti a fotoperiodo in fase con quello naturale, D, rilasci di individui sottoposti a fotoperiodo posticipato di 6 ore rispetto a quello naturale. N: nord, triangolo bianco: direzione media attesa; le barre sottostanti le distribuzioni corrispondono alle ore di luce/buio del fotoperiodo soggettivo, il simbolo del sole rappresenta l'azimut solare all'ora degli esperimenti (da Pardi, Papi 1953, doi: 10.1007/BF00350802; Pardi, Grassi 1955, <<http://dx.doi.org/10.1007/BF02161321>>, modificate)

Gli animali mantengono la capacità di assumere una direzione corretta anche se sottoposti per periodi prolungati a condizioni di buio costante, in assenza di fattori di sincronizzazione esterni (Ercolini 1960): il meccanismo cronometrico implicato è quindi di natura endogena. Inoltre, il meccanismo di bussola solare funziona per tutto l'arco delle 24 ore secondo un modello (Modello *Talitrus*) differente rispetto a quello dimostrato nell'ape domestica (Pardi 1954).

Esperimenti di filtraggio spettrale hanno permesso di stabilire che il corretto orientamento solare fotomenotattico cronometrico è possibile

solo nel caso in cui la componente UV-blu dello spettro ($\lambda < 500$ nm) sia visibile; viceversa, se questa viene eliminata, gli animali esibiscono un comportamento di tipo fototattico positivo (Ugolini, Vignali, Castellini *et al.* 1996).

Anche in *T. longicornis* è stato dimostrato che la radiazione UV ($\lambda = 420$ nm) è indispensabile per l'impiego appropriato della bussola solare (Forward, Bourla, Lessios *et al.* 2009).

4. L'orientamento di notte

Le abitudini prevalentemente notturne di questa specie richiedono la capacità di assumere la direzione ecologicamente efficace anche durante la notte. In diverse specie è stato dimostrato l'utilizzo della luna come riferimento orientante sebbene anche in questo caso sia necessaria la compensazione cronometrica del moto apparente dell'astro (meccanismo di bussola lunare).

L'orientamento lunare presenta problemi aggiuntivi rispetto a quello solare. Infatti, la luna ogni notte sorge con 50 minuti di ritardo rispetto alla notte precedente (determinando una differenza di azimut di circa 12° ad orari corrispondenti) e non è sempre visibile durante il mese sinodico.

In *T. saltator* il meccanismo di bussola lunare è stato dimostrato anch'esso attraverso esperimenti di deflessione di azimut (Papi, Pardi 1953; Enright 1972, 523-555).

È ipotizzabile che anche il meccanismo cronometrico che presiede alla bussola lunare abbia una base endogena in quanto individui sottoposti per periodi prolungati a regimi di buio costante non perdono la capacità di orientarsi correttamente se esposti a condizioni naturali di luna piena (Enright 1972, 523-555; Ugolini, Melis, Innocenti 1999).

5. Il gradiente di intensità luminosa celeste

Il gradiente di intensità luminosa celeste (gradiente di luminanza) è determinato dalla differenza di luminosità tra l'emisfero celeste che comprende il sole ("solare") e l'emisfero opposto ("antisolare"). È stato ipotizzato che tale distribuzione anisotropica della radiazione solare potesse costituire un fattore di tipo bussolare utilizzabile per localizzare la posizione del sole anche in condizioni di cielo nuvoloso.

T. saltator è in grado di impiegare questo riferimento orientante (Ugolini, Galanti, Mercatelli 2009). Infatti, saggi in cui la visione diretta del sole è stata impedita tramite una cupola traslucida in Plexiglas (attraverso cui poteva invece diffondere il gradiente di luminanza) hanno dimostrato un corretto orientamento degli animali verso la direzione attesa.

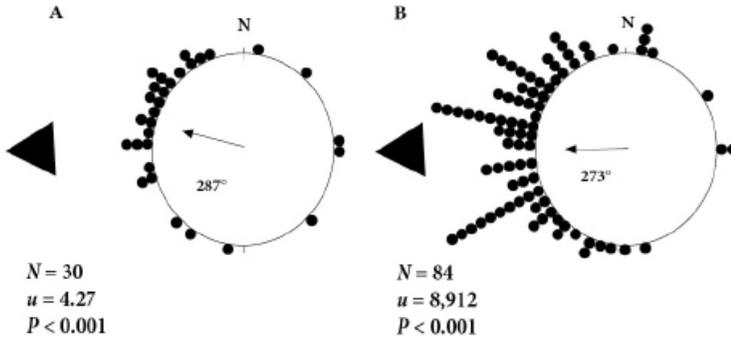


Fig. 2 - Esperimenti effettuati per saggiare l'impiego del gradiente di intensità luminosa A, rilasci in condizione di sole e cielo naturali visibili, B, rilasci sotto la cupola traslucida in Plexiglas. N: direzione del nord, pallini neri esterni alle distribuzioni: direzioni assunte da ciascun individuo, triangolo nero: direzione attesa, freccia nera: vettore medio rappresentante la direzione media assunta dagli individui, N: numero di individui, u : valore del V-test con relativo livello di probabilità (P) (da Ugolini, Galanti, Mercatelli 2009, <<http://dx.doi.org/10.1016/j.anbehav.2008.09.035>>, modificata)

L'impiego di volte celesti artificiali realizzate con software specifici che riproducono la reale variazione di luminosità lungo il meridiano solare hanno confermato questo risultato.

Profili di luminanza attenuati del 40% e del 75% rispetto a quello naturale inducono invece una risposta di tipo fototattico positivo.

6. La discriminazione degli astri: il ruolo del gradiente di luminanza

In *T. saltator* il meccanismo cronometrico che regola la compensazione del moto apparente solare è distinto rispetto a quello che presiede alla bussola lunare. Infatti, animali sottoposti ad un ritmo luce: buio con fase differente rispetto a quello naturale esibiscono variazioni dell'angolo assunto rispetto al sole, mentre il meccanismo di bussola lunare non risulta compromesso (Ugolini, Melis, Innocenti 1999).

È stata inoltre dimostrata la capacità di discriminazione tra i due astri. In condizioni naturali, come precedentemente illustrato, gli individui sottoposti ad un ritmo luce-buio invertito rispetto a quello naturale sono in grado di identificare il sole durante la notte soggettiva e assumere direzioni coerenti rispetto ad esso (Pardi 1954). In condizioni artificiali di illuminazione, invece, gli animali esibiscono un corretto orientamento solare se l'intensità della sorgente luminosa (corrispondente in questo caso al sole) e quella del cielo artificiali sono superiori rispettivamente a $1.1-1.5 \mu\text{W}/\text{cm}^2$ e $3-10 \mu\text{W}/\text{cm}^2$ (Ugolini, Tiribilli, Castellini 1997; Ugolini, Boddi, Mercatelli *et al.* 2005). Il riconoscimento della luna, invece, è indipendente dall'intensità di illuminazione (Ugolini, Boddi, Mercatelli *et al.* 2005).

In seguito alla dimostrazione dell'utilizzo del gradiente di intensità luminosa (Ugolini, Galanti, Mercatelli 2009), indagini condotte in condizioni artificiali di illuminazione, hanno rivelato l'importanza di questo fattore anche nell'identificazione del sole rispetto alla luna (Ugolini, Galanti, Mercatelli 2012). Durante la notte soggettiva, in assenza del gradiente di luminanza, gli individui esibiscono un corretto orientamento lunare anche se l'intensità della sorgente luminosa e del cielo artificiali sono superiori a quelle che consentono l'uso della bussola solare. Viceversa, la sovrapposizione del gradiente di luminanza induce scelte direzionali in accordo con l'impiego del riferimento solare.

7. I fattori orientanti locali: la visione del paesaggio

L'importanza del paesaggio come riferimento orientante nel recupero zonale di anfipodi talitridi è stata per la prima volta dimostrata da Hartwick (1976) che ha messo in evidenza come in *Orchestoidea corniculata* tale fattore assuma una rilevanza maggiore rispetto alla bussola solare nelle scelte direzionali, soprattutto per popolazioni provenienti da spiagge con un paesaggio molto evidente. Questo comportamento ha una valenza ecologico-adattativa importante in quanto permette agli animali, che si spostano non soltanto lungo l'asse Y della spiaggia ma anche lungo la linea di costa (asse X), di colonizzare nuove spiagge orientate in modo differente rispetto a quella di origine.

L'impiego del paesaggio può basarsi sulla discriminazione della differenza di intensità luminosa tra emiciclo di mare, più luminoso, ed emiciclo di terra, meno luminoso, oppure sul riconoscimento delle diverse lunghezze d'onda provenienti dai due emicicli (blu = mare; verde = macchia mediterranea).

In *T. saltator* l'influenza del paesaggio nelle scelte direzionali è stata per la prima volta dimostrata in esperimenti condotti in condizioni di cielo e sole visibili impiegando una sagoma nera in corrispondenza dell'emiciclo di terra. Sono stati effettuati test in cui la sagoma (emiciclo di terra) veniva posta in posizione concordante o discordante rispetto all'informazione fornita dal sole. Nel primo caso la concentrazione degli individui rispetto alla direzione attesa è risultata essere molto superiore rispetto ai saggi di controllo (senza l'impiego della sagoma), mentre nel secondo è stato registrato un forte incremento della dispersione degli animali. Questo comportamento è stato riscontrato soprattutto in quelle popolazioni provenienti da spiagge con elementi salienti del paesaggio molto prominenti (Ugolini, Scapini, Pardi 1986).

Ulteriori test hanno dimostrato che il ruolo del paesaggio nel recupero zonale di questa specie è dovuto non solo al contrasto di luminosità esistente tra i due emicicli ma anche alle differenti lunghezze d'onda provenienti da essi. Inoltre, hanno permesso di stabilire che anche in *T. saltator* questo riferimento acquisisce una rilevanza superiore rispetto alla bussola solare.

L'impiego di filtri in gelatina colorati, blu e verde, posti in corrispondenza dei due emicicli, ha infatti determinato in ogni caso un orientamento medio degli animali verso quello occupato dal filtro blu, a prescindere dalla posizione relativa dei due riferimenti (Fig. 3 A-C). Il ruolo della differenza di intensità luminosa tra i due emicicli è stato in questo caso escluso saggian-
do gli animali con filtri grigi acromatici corrispondenti, relativamente alla radianza trasmessa, al filtro blu (filtro grigio chiaro) e a quello verde (filtro grigio scuro). L'impiego di questi filtri non ha determinato nessuna varia-
zione nelle scelte direzionali degli animali rispetto a quelle effettuate impie-
gando il riferimento solare (Fig. 3 D-F) (Ugolini, Somigli, Mercatelli 2006).

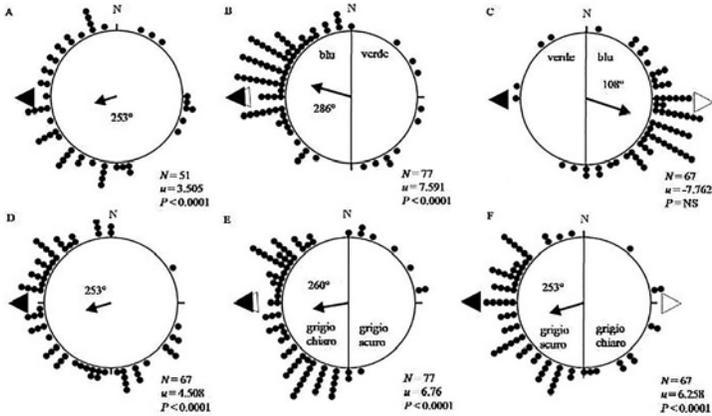


Fig. 3 - Esperimenti condotti con filtri in gelatina posti in corrispondenza dei due emicicli occupati dal paesaggio naturale con sole e cielo visibili A, controlli saggianti senza l'impiego dei filtri, B, sperimentali saggianti con filtri colorati (blu e verde) in posizione concordante con l'informazione direzionale fornita dal sole, C, sperimentali saggianti con filtri colorati in posizione discordante rispetto all'informazione fornita dal sole, D, controlli saggianti senza l'impiego dei filtri, E, sperimentali saggianti con filtri acromatici grigi (chiaro e scuro) in posizione concordante con l'informazione fornita dal sole, F, sperimentali saggianti con filtri acromatici grigi in posizione discordante rispetto all'informazione fornita dal sole. N: nord, pallini esterni alla distribuzioni: direzioni assunte da ciascun individuo, triangolo nero: direzione attesa relativamente all'impiego della bussola solare, triangolo bianco: direzione attesa relativamente all'impiego del paesaggio, freccia nera: vettore medio rappresentante la direzione media assunta dagli individui, N: numero di individui, u : valore del V-test con relativo livello di probabilità (P) (da Ugolini, Somigli, Mercatelli 2006, <<http://dx.doi.org/10.1242/jeb.02300>>, modificata)

Il paesaggio costituisce un fattore orientante anche in *T. longicornis* sebbene in questa specie le scelte direzionali vengano effettuate in prima istanza utilizzando il riferimento solare (Molly *et al.* 2010).

Nella specie equatoriale *Talorchestia martensii* la visione del paesaggio acquisisce particolare importanza durante le ore centrali del giorno quando le condizioni astronomiche locali non consentono agli animali un corretto utilizzo della bussola solare (Ugolini, Ciofini 2016).

Riferimenti bibliografici

- Bregazzi P.K., Naylor Ernest (1972), "The Locomotor Activity Rhythm of *Talitrus saltator* (Montagu) (Crustacea, Amphipoda)", *The Journal of Experimental Biology* 57, 375-391, <<http://jeb.biologists.org/content/57/2/375>> (11/2016).
- Craig P.C. (1973), "Orientation of the Sand-Beach Amphipod *Orchestoidea corniculata*", *Animal Behaviour* 21, 4, 699-701, <[http://dx.doi.org/10.1016/S0003-3472\(73\)80094-6](http://dx.doi.org/10.1016/S0003-3472(73)80094-6)>.
- Enright J.T. (1972), "When the Beachhopper looks at the Moon: the Moon Compass Hypothesis", in S.R. Galler, K. Schmidt-Koenig, G.J. Jacobs *et al.* (eds), *Animal Orientation and Migration*, Washington, NASA SP-262, Government Printing Office, 523-555.
- Ercolini Antonio (1960), "Sul ciclo normale di attività in alcuni Talitridae littorali", *Bollettino dell'Istituto e Museo di Zoologia dell'Università di Torino* 6, 163-170.
- (1964), "Ricerche sull'orientamento astronomico di Anfipodi litorali della zona equatoriale. I. L'orientamento solare in una popolazione somala di *Talorchestia martensii* Weber", *Zeitschrift für vergleichende Physiologie* 49, 138-171, <<http://dx.doi.org/10.1080/03749444.1974.10736789>>.
- Ercolini Antonio, Scapini Felicità (1976), "Sensitivity and Response to light in the Laboratory of the Littoral Amphipods *Talitrus saltator* Montagu", *Monitore Zoologico Italiano* 10, n.s., 293-309, <<http://dx.doi.org/10.1080/00269786.1976.10736274>>.
- Forward R.B. Jr., Bourla M.H., Lessios N.N. *et al.* (2009), "Orientation to Shorelines by the Supratidal Amphipod *Talorchestia longicornis*: Wavelength Specific Behaviour during Sun Compass Orientation", *The Journal of Experimental Marine Biology and Ecology* 376, 102-109, <<http://dx.doi.org/10.1016/j.jembe.2009.06.016>>.
- Gallien Louis, David D.R. (1936), "Anomalies, Regression et Perte de l'Œil chez *Talitrus saltator* Montagu", *Bulletin Biologique de la France et de la Belgique* 70, 184-196.
- Geppetti Laura, Tongiorgi Paolo (1967), "Ricerche ecologiche sugli Artropodi di una spiaggia sabbiosa del litorale tirrenico. II Le migrazioni di *Talitrus saltator* (Montagu) (Crustacea - Amphipoda)", *Redia* 50, 309-336.
- Hallberg Eric, Nilsson H.L., Elofsson R. *et al.* (1980), "Classification of Amphipod Compound Eyes - the Fine Structure of the Ommatidial Units (Crustacea - Amphipoda)", *Zoomorphologie* 94, 279-306, <<http://dx.doi.org/10.1007/BF00998206>>.
- Hartwick R.F. (1976), "Beach Orientation in Talitrid Amphipods: Capacities and Strategies", *Behavioural Ecology and Sociobiology* 1, 447-458, <<http://dx.doi.org/10.1007/BF00299403>>.
- Labhart Thomas, Meyer E.P. (1999), "Detectors for Polarized Skylight in Insects: a Survey of Ommatidial Specializations in the Dorsal Rim Area of the Compound Eye", *Microscopy Research and Technology* 47, 6, 368-379, <[http://dx.doi.org/10.1002/\(SICI\)1097-0029\(19991215\)47:6<368::AID-JEMT2>3.0.CO;2-Q](http://dx.doi.org/10.1002/(SICI)1097-0029(19991215)47:6<368::AID-JEMT2>3.0.CO;2-Q)>.
- Land M.F. (1981), "Optics and Vision in Invertebrate", in Hansjochen Autrum (ed.), *Handbook of Sensory Physiology*, vol. VII/6B, *Vision in Invertebrates*, Berlin-Heidelberg-New York, Springer-Verlag, 471-594.
- Papi Floriano (1955), "Experiments on the Sense of Time in *Talitrus saltator* (Montagu) (Crustacea-Amphipoda)", *Experientia* 11, 201, <<http://dx.doi.org/10.1007/BF02161320>>.
- (1960), "Orientation by Night: the Moon", *Cold Spring Harbor Symposia on Quantitative Biology* 25, 475-480, <<http://dx.doi.org/10.1101/SQB.1960.025.01.049>>.

- Papi Floriano, Pardi Leo (1953), "Ricerche sull'orientamento di *Talitrus saltator* (Montagu) (Crustacea: Amphipoda). II. Sui fattori che regolano la variazione dell'angolo di orientamento nel corso del giorno. L'orientamento di notte. L'orientamento diurno di altre popolazioni", *Zeitschrift für vergleichende Physiologie* 35, 490-518, <<http://dx.doi.org/10.1007/BF00350803>>.
- (1954), "La Luna come fattore di orientamento degli animali", *Bollettino dell'Istituto e Museo dell'Università di Torino* 4, 1-4.
- Pardi Leo (1954), "Esperienze sull'orientamento di *Talitrus saltator* (Montagu) (Crustacea-Amphipoda): l'orientamento al Sole degli individui a ritmo nicti-emerale invertito, durante la "loro notte", *Bollettino dell'Istituto e Museo dell'Università di Torino* 4, 127-134.
- (1958), "Esperienze sull'orientamento solare di *Phaleria provincialis* Fauv. (Coleopt.): Il comportamento a luce artificiale durante l'intero ciclo di 24 ore", *Atti dell'Accademia di Scienze di Torino* 92, 1-8.
- (1960), "Innate Components in the Solar Orientation of Littoral Amphipods", *Cold Spring Harbor Symposia on Quantitative Biology* 25, 395-401, <<http://dx.doi.org/10.1101/SQB.1960.025.01.042>>.
- Pardi Leo, Grassi M. (1955), "Experimental Modifications of Direction-Finding in *Talitrus saltator* (Montagu) and *Talorchestia deshayesi* (Aud.) (Crustacea-Amphipoda)", *Experientia* 11, 202-210, <<http://dx.doi.org/10.1007/BF02161321>>.
- Pardi Leo, Papi Floriano (1953), "Ricerche sull'orientamento di *Talitrus saltator* (Montagu) (Crustacea: Amphipoda). I. L'orientamento durante il giorno in una popolazione del litorale tirrenico", *Zeitschrift für vergleichende Physiologie* 35, 459-489, <<http://dx.doi.org/10.1007/BF00350802>>.
- Santschi Fritz (1911), "Observation et remarques critiques sur le mecanisme de l'orientation chez le formiques", *Revue Suisse de Zoologie* 9, 303-338.
- Schmitz E.H. (1992), "Amphipoda", in F.W. Harrison, A.G. Humes (eds), *Microscopic Anatomy of Invertebrates*, New York, Wiley Liss Press, 443-528.
- Ugolini Alberto, Boddi Vieri, Mercatelli Luca *et al.* (2005), "Moon Orientation in Adult and Young Sandhoppers under Artificial Light", *Proceedings of Royal Society of London B* 272, 2189-2194, <<http://dx.doi.org/10.1098/rspb.2005.3199>>.
- Ugolini Alberto, Borgioli Gianfranco, Galanti Giuditta *et al.* (2010), "Photoreponses of the Compound Eyes of the Sandhopper *Talitrus saltator* (Crustacea, Amphipoda) in the Ultraviolet-Blue Range", *Biological Bulletin* 219, 72-79, <<http://www.jstor.org/stable/27898990>> (11/2016).
- Ugolini Alberto, Ciofini Alice (2016), "Landscape Vision and Zonal Orientation in the Equatorial Sandhopper *Talorchestia martensii*", *The Journal of Comparative Physiology A* 1, 1-6, <<http://dx.doi.org/10.1007/s00359-015-1047-y>>.
- Ugolini Alberto, Felicioni Silvia, Macchi Tania (1991), "Orientation in the Water and Learning in *Talitrus saltator* Montagu", *The Journal of Experimental Marine Biology and Ecology* 151, 113-119, <[http://dx.doi.org/10.1016/0022-0981\(91\)90019-S](http://dx.doi.org/10.1016/0022-0981(91)90019-S)>.
- Ugolini Alberto, Galanti Giuditta, Mercatelli Luca (2009), "Difference in Sky-light Intensity is a New Celestial Cue for Sandhopper Orientation (Amphipoda, Talitridae)", *Animal Behaviour* 77, 170-175, <<http://dx.doi.org/10.1016/j.anbehav.2008.09.035>>.

- (2012), “The Skylight Gradient of Luminance Helps Sandhoppers in Sun and Moon Identification”, *The Journal of Experimental Biology* 215, 2814-2819, <<http://dx.doi.org/10.1242/jeb.069542>>.
- (2013), “Do Sandhoppers Use the Skylight Polarization as a Compass Cue?”, *Animal Behaviour* 86, 427-434, <<http://dx.doi.org/10.1016/j.anbehav.2013.05.037>>.
- Ugolini Alberto, Macchi Tania (1988), “Learned Component in the Solar Orientation of *Talitrus saltator* Montagu (Amphipoda: Talitridae)”, *The Journal of Experimental Marine Biology and Ecology* 121, 79-87, <[http://dx.doi.org/10.1016/0022-0981\(88\)90025-1](http://dx.doi.org/10.1016/0022-0981(88)90025-1)>.
- Ugolini Alberto, Melis Claudia, Innocenti Riccardo (1999), “Moon and Sun Compass in Sandhoppers Rely on Two Separate Chronometric Mechanisms”, *Proceedings of Royal Society of London B* 266, 749-752, <<http://dx.doi.org/10.1098/rspb.1999.0700>>.
- Ugolini Alberto, Scapini Felicita, Pardi Leo (1986), “Interaction between Solar Orientation and Vision of Landscape in *Talitrus saltator* Montagu (Crustacea, Amphipoda)”, *Marine Biology* 90, 449-460, <<http://dx.doi.org/10.1007/BF00428568>>.
- Ugolini Alberto, Scapini Felicita (1988), “Orientation of the Sandhopper *Talitrus saltator* (Amphipoda, Talitridae) Living on Dynamic Sandy Shores”, *The Journal of Comparative Physiology* 162, 453-462, <<http://dx.doi.org/10.1007/BF00612511>>.
- Ugolini Alberto, Somigli Silvia, Mercatelli Luca (2006), “Green Land and Blue Sea: a Coloured Landscape in the Orientation of the Sandhopper *Talitrus saltator* (Montagu) (Amphipoda, Talitridae)”, *The Journal of Experimental Biology* 209, 2509-2514, <<http://dx.doi.org/10.1242/jeb.02300>>.
- Ugolini Alberto, Tiribilli Bruno, Castellini Carlo (1997), “Artificial Light and Sun Compass Orientation in the Sandhopper *Talitrus saltator* (Crustacea, Amphipoda)”, *The Journal of Comparative Physiology A* 182, 43-50, <<http://dx.doi.org/10.1007/s003590050156>>.
- Ugolini Alberto, Vignali Barbara, Castellini Carlo *et al.* (1996), “Zonal Orientation and Spectral Filtering in *Talitrus saltator* (Amphipoda, Talitridae)”, *The Journal of the Marine Biology Association U.K* 76, 377-389, <<http://dx.doi.org/10.1017/S0025315400030617>>.
- Walsh M.E., Bourla M.H., Sabella C.M. *et al.* (2010), “Hierarchy of Sun, Beach Slope, and Landmarks as Cues for Y-Axis Orientation of the Supratidal Amphipod *Talorchestia longicornis* (Say)”, *Marine and Freshwater Behaviour and Physiology* 43, 3, 203-220, <<http://dx.doi.org/10.1080/10236244.2010.490325>>.
- Warrant E.J. (2008), “Seeing in the Dark: Vision and Visual Behaviour in Nocturnal Bees and Wasps”, *The Journal of Experimental Biology* 211, 1737-1746, <<http://dx.doi.org/10.1242/jeb.015396>>.
- Williams J.A. (1980), “The Effect of Dusk and Dawn on the Locomotor Activity Rhythm of *Talitrus saltator* (Crustacea, Amphipoda)”, *The Journal of Experimental Biology and Ecology* 42, 285-297, <[http://dx.doi.org/10.1016/0022-0981\(80\)90182-3](http://dx.doi.org/10.1016/0022-0981(80)90182-3)>.

I PRIMI QUATTRO MILIARDI DI ANNI DI LUCE SOLARE SUL PIANETA TERRA

Ugo Bardi

Università degli Studi di Firenze (<ugo.bardi@unifi.it>)

Abstract

The sun is slowly becoming warmer and warmer, about 10% every billion years. It is a very slow change, but it has already produced deep effects on the Earth's ecosystem. All the system has gradually adapted itself to the increased brightness of the star. This is a phenomenon concerning the concept of "auto-regulation" ecosystem, better known as "Gaia hypothesis", but nowadays it is much more than a mere hypothesis. So, we can explain not only the past, according to the rising brightness of the sun, but can also think of our remote future, when the sun will become so bright that our life on Earth will not be able to adapt itself and will be obliged to disappear. When? Calculations give different responses, but it seems clear that we still have several hundreds of millions of years of life on this Earth.

Keywords: *brightness, earth, ecosystem, light, sun*

Più di una volta, nella storia della scienza si è detto che sarebbe arrivato un giorno in cui non ci sarebbe stato più niente da scoprire e che la scienza si sarebbe dovuta limitare a lavorare sugli ultimi decimali di misure ormai ben note (Horgan 1997). Tuttavia, le rivoluzioni scientifiche continuano a succedersi, una dopo l'altra; ciascuna arrivando a oltrepassare i limiti di tutto quello che si sapeva in precedenza. Il ventesimo secolo ha visto rivoluzioni come la meccanica quantistica, la relatività, l'elettronica digitale e molto di più. Ma le rivoluzioni continuano e, forse l'ultima in ordine di tempo è quella che ha avuto luogo negli ultimi decenni del ventesimo secolo e che si sta ancora svolgendo nei primi decenni del ventunesimo: la comprensione dei meccanismi di funzionamento dell'ecosistema del pianeta Terra. È una rivoluzione nella conoscenza ma, come tutte le rivoluzioni, ha delle conseguenze pratiche. Delle conseguenze che potrebbero portarci a trasformare completamente l'ecosfera terrestre in qualcosa mai visto nei quattro miliardi e più della sua storia.

La rivoluzione della scienza dei sistemi terrestri è una rivoluzione che non tutti hanno ancora notato, ma che parte da lontano. Ha i suoi

antenati nel lavoro di Charles Darwin sull'evoluzione delle specie e, ancora prima, nel lavoro dei primi geologi, da Lyell a Buffon, che avevano cercato di interpretare il record stratigrafico della crosta terrestre e di svelare come il nostro pianeta si era evoluto nella sua lunga storia. Non è stato facile; la rivoluzione della geologia è andata in parallelo con quella dell'astronomia e della cosmologia, ma più lentamente. Galileo Galilei poteva fare le sue grandi scoperte semplicemente puntando un telescopio verso il cielo. Ma non esisteva – e tuttora non esiste – l'equivalente di un telescopio per la geologia. Esistono analisi lente e meticolose del record stratigrafico che richiedono anni e anni di lavoro e che spesso sono incerte per tante ragioni. Ma, come in tanti altri campi della scienza, si va avanti.

Così, il quadro che si è gradualmente presentato ai ricercatori che cercavano di svelare la storia della terra è stata una cosa che loro stessi forse hanno trovato inaspettata. Il “record geologico” che troviamo oggi negli strati sedimentati del passato è una storia che va a balzi: la storia della terra è un po' una scatola cinese di suddivisioni che si susseguono. Si parla di eoni, ere, periodi ed età, su scale sempre più brevi, ma sempre “geologiche”; nel senso che le suddivisioni più lunghe hanno durate dell'ordine del miliardo di anni, quelle più brevi dell'ordine del milione di anni. L'esistenza di queste suddivisioni è apparsa immediatamente chiara in geologia; molto più tempo è stato necessario per capirne le ragioni. A lungo andare, ne è venuto fuori un quadro consistente con lo sviluppo della teoria emergente dei sistemi termodinamici fuori di equilibrio. Ed è chiaro che la Terra è un sistema termodinamico di questo tipo; ovvero un sistema fuori equilibrio dominato da flussi energetici esterni. Questo tipo di sistema tende ad agire come un trasduttore di energia che disperde i potenziali energetici disponibili alla massima velocità possibile (Sharma, Annala 2007; Kaila, Annala 2008); una proprietà che possiamo anche descrivere in termini del principio detto “massima produzione di entropia” (Kleidon 2004; Martyushev, Seleznev 2006; Kleidon, Malhi, Cox 2010). Se i flussi di energia incidenti rimangono approssimativamente costanti, i sistemi fuori equilibrio tendono a raggiungere la proprietà detta “omeostasi”; ovvero una condizione in cui i parametri del sistema rimangono approssimativamente gli stessi (Kleidon 2004). Sul breve periodo, il flusso di energia che arriva dal sole è approssimativamente costante (Iqbal 1983). Ma, sul lungo periodo, non è così e l'evoluzione dei corpi stellari fa sì che l'irradiazione solare aumenti molto lentamente e gradualmente; si stima di un fattore di circa il 10% per miliardo di anni (Schroeder, Smith 2008). Ne potremmo concludere che, su scale di tempo molto inferiori al miliardo di anni, la Terra dovrebbe mantenere una condizione di omeostasi. Ma non è così; il record stratigrafico ci mostra chiaramente che il sistema-terra è stato soggetto a cambiamenti relativamente rapidi per tutto il periodo della sua esistenza.

Quello che ha creato questi cambiamenti rapidi (detti anche “puntuali”) è stato l’effetto del flusso di energia che arriva dall’interno della Terra. Questo flusso di energia è il risultato sia del calore residuo accumulato nella massa planetaria durante la sua formazione, circa quattro miliardi di anni fa, sia del decadimento radioattivo di specie fissionabili. È molto inferiore, di circa due ordini di grandezza, a quello del flusso di energia solare (Davies, Davies 2010) e il suo valore medio cambia molto lentamente su scala geologica via via che la terra si raffredda e i nuclei instabili si esauriscono (Korenaga 2008). Tuttavia, questo flusso energetico è fondamentale. La vita sulla terra non potrebbe esistere se non fosse per il fatto che il nucleo terrestre è attivo e che l’interno della terra scambia continuamente materia ed energia con la superficie.

Un primo elemento che rende così importante l’aspetto geologico nel sistema terra è la natura discontinua del flusso di energia. La crosta terrestre è in continuo cambiamento e movimento secondo i meccanismi della tettonica a zolle e il risultato è che i flussi vengono diretti in modo disomogeneo, concentrandoli per esempio in eruzioni vulcaniche o province ignee (eruzioni particolarmente massicce). Le perturbazioni e i cambiamenti dei flussi di energia geotermica sono la causa principale delle discontinuità nel record geologico. Per esempio, si sa che durante il periodo detto “Fanerozoico”, iniziato $542,0 \pm 1,0$ milioni di anni fa, possiamo osservare una forte correlazione fra le eruzioni basaltiche delle grandi province ignee e le estinzioni di massa che definiscono la storia della biosfera terrestre (Wignall 2001; Kidder, Worsley 2010; Bond, Wignall 2014).

Il risultato di questo flusso combinato di luce solare e di energia geotermica è l’ecosfera terrestre in tutta la sua lunga storia di circa quattro miliardi di anni. L’ecosfera è una “struttura dissipativa” secondo la definizione di Prigogine (1967; 1968). Ovvero è un sistema fuori di equilibrio che immagazzina energia e informazione e che ha la caratteristica di aumentare la velocità dissipativa del sistema. In termini ben noti ai chimici, potremmo chiamare l’ecosistema terrestre come un “catalizzatore”. L’ecosfera terrestre è formata principalmente dalla biosfera, dall’idrosfera e dall’atmosfera. Tutte queste sono strutture dissipative, continuamente in movimento per dissipare l’energia solare che arriva sulla terra. L’idrosfera lo fa con le correnti oceaniche e con la circolazione dell’acqua sui continenti. L’atmosfera lo fa con il movimento delle masse d’aria che trasportano e dissipano il calore accumulato nella troposfera. La biosfera lo fa attraverso il processo di fotosintesi che crea tutta la struttura trofica dissipativa che conosciamo come tipica di quell’immenso sistema vivente che esiste sulla superficie della terra.

Questi sistemi sono strettamente legati alla geosfera. Per esempio, la concentrazione di CO_2 nell’atmosfera terrestre viene mantenuta approssimativamente costante per mezzo di un sistema di retroazione basato sulla lenta reazione del biossido di carbonio con i silicati della crosta terrestre,

generando carbonati. Questa reazione è detta il ciclo “lungo” del carbonio per distinguerla dal ciclo “corto” che è quello della fotosintesi nella biosfera. Il ciclo lungo del carbonio tende a rimuovere il CO_2 dall’atmosfera trasformandolo in carbonati. Questi carbonati vengono lentamente trasportati sul fondo marino dall’erosione idrica. Vengono poi incorporati nei gusci degli organismi marini e, alla loro morte, sedimentano sul fondo marino. Da lì, i movimenti tettonici li seppelliscono all’interno dell’“astenosfera”, la parte superiore del guscio interno detto “mantello”, quella che si trova in contatto con la parte inferiore della crosta terrestre. Nell’astenosfera, i carbonati vengono decomposti dalle alte temperature e il CO_2 ritorna nell’atmosfera attraverso le eruzioni vulcaniche. Questo meccanismo non è soltanto un ciclo, ma un ciclo che si autoregola. Siccome la reazione del CO_2 con i silicati è facilitata dalle alte temperature, il biossido di carbonio viene rimosso più rapidamente quando la temperatura dell’atmosfera è più alta. Ma il biossido di carbonio ha anche un’azione di “gas serra”, ovvero tende a intrappolare il calore solare e ad aumentare la temperatura dell’atmosfera. Quindi, più ce n’è, più rapidamente viene rimosso e il sistema si autoregola come se fosse un termostato. È il grande “termostato planetario” a cui alcuni hanno dato il nome di “Gaia”; dal nome dell’antica divinità della Terra (Kleidon 2004). È proprio questo ciclo che ha compensato il graduale incremento dell’irradiazione solare nel corso degli eoni. Senza questo ciclo, è probabile che il pianeta Terra non avrebbe potuto mantenere per così tanto tempo condizioni di temperatura compatibili con quelle della vita biologica.

Tutti i sistemi planetari in azione al giorno d’oggi sul pianeta Terra hanno una loro storia legata principalmente all’interazione fra il flusso di energia solare e quello geotermico. Nell’arco di alcuni miliardi di anni, la terra ha formato le strutture geologiche che conosciamo oggi. La crosta terrestre nella forma delle terre emerse, ovvero delle placche continentali, è il risultato della lenta accrezione di materiale che si accumula sotto l’effetto del “nastro trasportatore” oceanico generato dalle dorsali oceaniche, dove il calore geotermico si dissipa generando flussi di lava e di gas caldi. Questo fenomeno ha probabilmente creato le strutture biologiche che chiamiamo “vita organica” come risultato di fenomeni catalitici che avvengono nella vicinanza delle dorsali oceaniche (Lane 2015). La nascita della vita organica, a sua volta, ha creato il fenomeno che chiamiamo “evoluzione”, anche questo con una storia discontinua, caratterizzato da cambiamenti spesso rapidi, detti “rivoluzionari” (Szathmáry, Smith 1995; Kleidon 2004), in cui la biosfera “impara” come aumentare la velocità di dissipazione del flusso di energia solare creando strutture dissipative sempre più complesse. È stato stimato che la frazione di luce solare dissipata dagli organismi terrestri è aumentato di un fattore di circa 1000 nel corso di circa tre miliardi di anni (Lenton, Watson 2011, 49).

Mentre la biosfera evolveva a salti – ma lentamente – nel corso degli eoni, un altro fenomeno si verificava: l'accumulo dei potenziali creati dalla luce solare all'interno di composti del carbonio immagazzinati nella crosta terrestre. È, anche questo, un meccanismo molto lento; un esempio di un fenomeno non ciclico che non si autoregola, anche se non è completamente irreversibile. Nel corso del tempo, la fotosintesi ha rimosso carbonio dall'atmosfera spaccando la molecola del biossido di carbonio e rilasciando ossigeno. L'ossigeno è una molecola molto reattiva e, per almeno un miliardo di anni (forse di più), è stato assorbito da minerali reattivi come certe forme di ossido di ferro che possono essere ulteriormente ossidate. Da notare che la forma ridotta dell'ossido di ferro è solubile negli oceani, ma quella ossidata non lo è; per cui grandi quantità di ossido di ferro si sono depositate sul fondo degli oceani a generare i “depositi di ferro a bande” osservabili ancora oggi. Questo è un esempio interessante di come la geosfera interagisce con la biosfera in un modo praticamente irreversibile: gli ossidi di ferro sedimentati sul fondo degli oceani sono sostanzialmente stabili e non ci sono meccanismi geologici o geo-biologici noti che potrebbero invertire il processo (Lenton, Watson 2011). Fa eccezione l'attività umana della metallurgia del ferro, che fa esattamente questo, ma su scale per il momento di modesta importanza rispetto alla scala con cui il fenomeno si è verificato nel passato. Con l'andare degli eoni, il processo di sedimentazione naturale ha fatto sì che la riserva di ferro ridotto disciolta negli oceani sia stata consumata e l'ossigeno ha cominciato ad accumularsi nell'atmosfera dando origine al “grande evento di ossigenazione” (GOE, “great oxygenation event”), avvenuto circa 2.5 Ga fa e correlato a dei cambiamenti fondamentali nella geosfera visibili al confine fra gli eoni Archeano e Proterozoico (Gargaud, Amils, Quintanilla *et al.* 2011).

Il fatto che l'attività biologica abbia gradualmente eliminato il CO₂ dall'atmosfera liberando l'ossigeno in esso contenuto pone la domanda correlata: cosa è successo del carbonio che rimaneva? Una risposta che appare inizialmente ovvia è che questo carbonio è stato incorporato nella biosfera. Dopotutto, animali e piante contengono carbonio come uno dei loro componenti principali. Ma questa interpretazione non regge a un esame quantitativo. La quantità di carbonio nella biosfera si stima come circa 2100 miliardi di tonnellate (Gtons) (Current Carbon Stocks). Se tutto questo carbonio dovesse reagire con l'ossigeno atmosferico consumerebbe qualcosa come 5600 Gtons di ossigeno (tenendo conto che un atomo di ossigeno pesa più di un atomo di carbonio e che un atomo di carbonio si lega a due atomi di ossigeno). Ma la massa totale di ossigeno nell'atmosfera è enormemente più grande; di oltre due ordini di grandezza (Canfield 2005). E tutto questo carbonio che non è nella biosfera, dove è finito? Lo sappiamo: è stato assorbito dalla crosta terrestre mediante il processo di sedimentazione, principalmente nella forma del composto detto “kerogene”. Il kerogene è il risultato dell'accumulo di sostanze orga-

niche provenienti da animali morti che si accumulano sul fondo dei mari o di paludi continentali in condizioni di scarsità di ossigeno (condizioni dette “anossiche”). Nel corso degli eoni, quantità enormi di kerogene si sono accumulate nella crosta terrestre, più che sufficienti a rimuovere tutto l’ossigeno dall’atmosfera se si dovessero ricombinare con l’ossigeno (Vandenbroucke, Largeau 2007). Per fortuna, il kerogene brucia molto male in aria, e gli esseri umani non lo possono usare come combustibile.

Tuttavia, una parte del carbonio sedimentato esiste in forme che gli esseri umani trovano utili per i loro scopi. Nel corso di tempi geologici, il kerogene si può ulteriormente degradare sotto l’effetto di alte pressioni e temperature, generando sostanze liquide e gassose a base principalmente di carbonio e idrogeno. Queste sostanze le chiamiamo “petrolio” e “gas naturale”. Li chiamiamo anche “combustibili fossili”. Il termine è corretto dato che sono di origine lontana nel tempo (fossile) e sono in grado di ricombinarsi con l’ossigeno (combustione). Il termine “combustibile” porta tuttavia una certa risonanza di “utilità” per gli esseri umani; ma queste sostanze non sono lì per fare un favore agli esseri umani, anzi, fanno dei danni spaventosi. Va detto che anche bruciando tutti i combustibili fossili che riteniamo essere bruciabili in linea di principio (Rogner 2000), non riusciremmo a eliminare abbastanza ossigeno dall’atmosfera da renderla irrespirabile. Tuttavia, anche quantità relativamente piccole di biossido di carbonio emesse dalla combustione dei fossili sono sufficienti a generare un effetto serra molto dannoso. Al momento, siamo arrivati a una quantità di CO_2 nell’atmosfera corrispondente a oltre 400 parti per milione (ppm), molto maggiore delle 270 ppm che erano la quantità tipica dell’atmosfera in tempi preindustriali. Quali effetti sull’ecosistema deriveranno da questo aumento è difficile da dire con esattezza, ma siamo abbastanza certi che saranno molto negativi per l’entità che chiamiamo “civiltà umana” (Stocker, Qin, Plattner *et al.* 2013).

In sostanza, quello che ha creato la nostra civiltà è stata la trasformazione della luce solare in forme di energia chimica che gli esseri umani hanno utilizzato. È stato un lungo ciclo, partito negli eoni del passato con la lenta sedimentazione di materiale organico e la sua trasformazione in combustibili fossili. Quando siamo riusciti a trovare il modo di estrarli e di bruciarli, ci siamo trovati ad avere una “luce concentrata” che ci ha portati a un’espansione incredibile, che dura ancora oggi. Ma che non potrà durare ancora per molto tempo. Abbiamo chiara evidenza che abbiamo profondamente intaccato le riserve di idrocarburi combustibili create da antichi fenomeni biologici. Ma anche se avessimo ancora risorse abbondanti, stiamo veramente “giocando col fuoco” a riscaldare il pianeta così come stiamo facendo. E rischiamo seriamente di bruciarci.

Che cosa ci aspetta allora? Evidentemente, dobbiamo rinunciare alla luce solare concentrata nella forma di idrocarburi combustibili. Se vogliamo mantenere qualcosa che si chiama “civiltà umana” su questo pianeta

dobbiamo imparare a dissipare potenziali energetici diversi. È possibile? In linea di principio, sì.

La quantità di energia dissipata dalla civiltà umana si può misurare in termini del totale della cosiddetta “energia primaria”, corrispondente oggi a circa 17 Terawatt (TW). La capacità di questa dissipazione di generare le strutture complesse che chiamiamo “civiltà” dipende dalla quantità di energia (più esattamente di energia capace di produrre lavoro, o exergia) necessaria per mantenerle in funzione della loro degradazione definita dalla seconda legge della termodinamica. In pratica, questo dipende da alcuni parametri. Uno è l’energia netta (Odum 1973) definita come l’exergia generata dalla trasformazione di uno stock di energia in un altro stock. Un altro è il “ritorno energetico” (EROEI) (Hall, Cleveland, Kaufmann 1986). L’EROEI si definisce come il rapporto fra l’exergia generata da una struttura dissipativa e l’energia necessaria per creare e mantenere questa struttura. I combustibili fossili hanno potuto creare la civiltà umana dato che avevano delle EROEI dell’ordine di almeno 30 (Hall, Lambert, Balogh 2014). Se vogliamo fare a meno dei combustibili fossili, dobbiamo pensare ad altri modi per ottenere strutture dissipative complesse partendo dall’energia solare che, come detto prima, è molto abbondante con un flusso stimato come circa almeno 87000 TW (Tsao, Lewis, Crabtree 2006). Questo è possibile, tuttavia, soltanto se i metodi di trasduzione sono altrettanto efficienti di quelli usati per i combustibili fossili in termini di EROEI. Su questo punto, possiamo dire che tutti gli studi recenti che hanno esaminato la tecnologia fotovoltaica trovano valori dell’EROEI molto più grandi di 1 (Rydh, Sandén 2005; Richards, Watt 2007; Blankenship, Tiede, Barber *et al.* 2011; Chu 2011; Bekkelund 2013; Weißbach, Ruprecht, Huke *et al.* 2013) anche se alcuni studi riportano valori più bassi della media (Prieto, Hall 2011). Nella maggioranza dei casi, l’EROEI della tecnologia fotovoltaica sembra essere più basso di quello dei combustibili fossili anche se, in alcuni casi, viene descritto come più alto (Raugei, Fullana-i-Palmer, Fthenakis 2012). Valori anche più grandi sono riportati per impianti solari a concentrazione (CSP) (Montgomery 2009; Chu 2011) e per l’energia eolica (Kubiszewski, Cleveland, Endres 2010). La sostenibilità a lungo termine di queste tecnologie dipende dalla loro evoluzione, ma sembra che le tecnologie correnti non abbiano bisogno in modo critico di minerali rari e esauribili (García-Olivares, Ballabrera-Poy, García-Ladona *et al.* 2012).

Esistono molte stime sulla massima quantità di energia che si potrebbe produrre mediante le moderne tecnologie rinnovabili. Il “potenziale tecnico” per l’energia solare da sola negli Stati Uniti è stimato a circa 150 TW (Lopez, Roberts, Heimiller *et al.* 2012). Secondo i calcoli (Liu, Yu, Liu *et al.* 2009), 1/5 dell’area del deserto del Sahara (2 milioni di kmq) potrebbe generare circa 50 TW. Sommando frazioni simili per i vari deserti, l’energia fotovoltaica potrebbe generare qualcosa come 500-1000

TW, o anche di più, senza impattare sull'agricoltura umana. Sistemi eolici potrebbero generare quantità minori, ma dello stesso ordine di grandezza dell'energia primaria generata oggi (Miller, Gans, Kleidon 2011; Castro, Mediavilla, Miguel *et al.* 2011; Jacobson, Archer 2012). Chiaramente, il potenziale produttivo dell'energia rinnovabile in forma di vento ed energia solare diretta è enorme.

Da questi dati, possiamo concludere che la dissipazione diretta dell'energia solare per mezzo di dispositivi a stato solido potrebbe rivoluzionare l'ecosistema in modo anche maggiore di quanto lo abbiano fatto l'energia solare immagazzinata in composti del carbonio. L'uso di queste tecnologie potrebbe rappresentare una nuova "rivoluzione metabolica" nello stesso senso di quelle biologiche del remoto passato della terra (Szathmáry, Smith 1995; Lenton, Watson 2011). Se dovesse realizzarsi al suo massimo potenziale, potrebbe rappresentare un cambiamento così radicale dell'ecosistema da meritare di essere definita come l'inizio di una nuova era geologica. Il nome di "Stereocene" (l'età dei sistemi a stato solido) potrebbe essere adatto.

Riferimenti bibliografici

- Bardi Ugo (2013), "The Mineral Question: How Energy and Technology will Determine the Future of Mining", *Front Energy Syst Policy* 64, 16-28, <<https://doi.org/10.3389/fenrg.2013.00009>>.
- Bekkelund Kristine (2013), *A Comparative Life Cycle Assessment of PV Solar Systems*, NTNU – Trondheim, Norwegian University of Science and Technology, <<https://daim.idi.ntnu.no/masteroppgaver/010/10240/masteroppgave.pdf>> (11/2016).
- Blankenship R.E., Tiede D.M., Barber James *et al.* (2011), "Comparing Photosynthetic and Photovoltaic Efficiencies and Recognizing the Potential for Improvement", *Science* 332, 805-809, <<https://doi.org/10.1126/science.1200165>>.
- Bond D.P.G., Wignall P.B. (2014), "Large Igneous Provinces and Mass Extinctions: an Update", *GSA special papers* 505, 29-55, <[https://doi.org/10.1130/2014.2505\(02\)](https://doi.org/10.1130/2014.2505(02))>.
- Canfield D.E. (2005), "The Early History of Atmospheric Oxygen: Homage to Robert M. Garrels", *Annual Review of Earth and Planetary Sciences* 33, 1-36, <<https://doi.org/10.1146/annurev.earth.33.092203.122711>>.
- Castro Carlos de, Mediavilla Margarita, Miguel L.J. *et al.* (2011), "Global Wind Power Potential: Physical and Technological Limits", *Energy Policy* 39, 6677-6682, <<https://doi.org/10.1016/j.enpol.2011.06.027>>.
- Chu Yinghao (2011), *Review and Comparison of Different Solar Energy Technologies*, San Diego, Global Energy Network Institute (GENI), <<http://www.geni.org/global-energy/research/review-and-comparison-of-solar-technologies/Review-and-Comparison-of-Different-Solar-Technologies.pdf>> (11/2016).
- "Current Carbon Stocks in Biomass and Soil", *Grid-Arendal. A Centre Collaborating with UNEP*, <<http://www.grida.no/publications/rr/natural-fix/page/3724.aspx>> (11/2016).
- Davies J.H., Davies D.R. (2010), "Earth's surface heat flux", *Solid Earth* 1, 5-24, <<https://doi.org/10.5194/se-1-5-2010>>.

- García-Olivares Antonio, Ballabrera-Poy Joaquim, García-Ladona Emilio *et al.* (2012), "A Global Renewable Mix with Proven Technologies and Common Materials", *Energy Policy* 41, 561-574, <<https://doi.org/10.1016/j.enpol.2011.11.018>>.
- Gargaud Muriel, Amils Ricardo, Quintanilla J.C. *et al.*, eds (2011), *Encyclopedia of Astrobiology*, Berlin-Heidelberg, Springer.
- Hall C.A.S., Cleveland C.J., Kaufmann R.K. (1986), *Energy and Resource Quality: The Ecology of the Economic Process*, New York, Wiley Interscience.
- Hall C.A.S., Lambert J.G., Balogh S.B. (2014), "EROI of Different Fuels and the Implications for Society", *Energy Policy* 64, 141-152, <<https://doi.org/10.1016/j.enpol.2013.05.049>>.
- Horgan John (1997), *The End of Science: Facing the Limits of Knowledge in the Twilight of the Scientific Age*, New York, Broadway Books.
- Iqbal Muhammad (1983), *An Introduction To Solar Radiation*, New York, Academic Press Canada.
- Jacobson M.Z., Archer C.L. (2012), "Saturation Wind Power Potential and its Implications for Wind Energy", *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States* 109, 15679-15684, <<https://doi.org/10.1073/pnas.1208993109>>.
- Kaila V.R.I., Annala Arto (2008), "Natural Selection for Least Action", *Proceedings of the Royal Society A Mathematical, Physical and Engineering Sciences* 464, 3055-3070, <<https://doi.org/10.1098/rspa.2008.0178>>.
- Kidder D.L., Worsley T.R. (2010), "Phanerozoic Large Igneous Provinces (LIPs), HEATT (haline euxinic acidic thermal transgression) episodes, and mass extinctions", *Palaeogeogr Palaeoclimatol Palaeogeogr* 295, 162-191, <<https://doi.org/10.1016/j.palaeo.2010.05.036>>.
- Kleidon Axel (2004), "Beyond Gaia: Thermodynamics of Life and Earth System Functioning", *Clim Change* 66, 271-319, <<https://doi.org/10.1023/B:CLIM.0000044616.34867.ec>>.
- Kleidon Axel, Malhi Yadvinder, Cox P.M. (2010), "Maximum Entropy Production in Environmental and Ecological Systems", *Philosophical Transactions of the Royal Society Biological Sciences* 365, 1297-1302, <<https://doi.org/10.1098/rstb.2010.0018>>.
- Korenaga Jun (2008), "Urey Ratio and the Structure and Evolution of Earth's Mantle", *Reviews of Geophysics* 46, RG2007, <<https://doi.org/10.1029/2007RG000241>>.
- Kubiszewski Ida, Cleveland C.J., Endres P.K. (2009), "Meta-Analysis of Net Energy Return for Wind Power Systems", *Renew Energy* 35, 218-225, <<https://doi.org/10.1016/j.renene.2009.01.012>>.
- Lane Nick (2015), *The Vital Question*, London, W.W. Norton & Co Inc.
- Lenton Tim, Watson Andrew (2011), *Revolutions that made the Earth*, New York, Oxford UP.
- Liu Quanhua, Yu Gengfa, Liu J.J. (2009), "Solar Radiation as Large-Scale Resource for Energy-Short World", *Multi Science Publishing, Energy & Environment* 20, 3, 319-329, <<https://doi.org/10.1260/095830509788066466>>.
- Lopez Anthony, Roberts Billy, Heimiller Donna *et al.* (2012), *U.S. Renewable Energy Technical Potentials: A GIS-Based Analysis*, <<http://www.nrel.gov/docs/fy12osti/51946.pdf>> (11/2016).
- Martyushev L.M., Seleznev V.D. (2006), "Maximum Entropy Production Principle in Physics, Chemistry and Biology", *Physics Reports* 426, 1-45, <<https://doi.org/10.1016/j.physrep.2005.12.001>>.

- Miller L.M., Gans Fabian, Kleidon Axel (2011), “Estimating Maximum Global Land Surface Wind Power Extractability and Associated Climatic Consequences”, *Earth System Dynamics* 2, 1-12, <<https://doi.org/10.5194/esd-2-1-2011>>.
- Montgomery Zoe (2009), *Environmental Impact Study: CSP vs. CdTe thin film photovoltaics*, Duke University, Thesis, <<http://dukespace.lib.duke.edu/dspace/handle/10161/1551>> (11/2016).
- Odum H.T. (1973), “Energy, Ecology, and Economics”, *Ambio* 2, 6, 220-227.
- Prieto P.A., Hall C.A.S. (2011), *Spain's Photovoltaic Revolution: the Energy Return on Investment*, New York, Heidelberg Dordrecht; London, Springer.
- Prigogine Ilya (1967), “On Symmetry-Breaking Instabilities in Dissipative Systems”, *The Journal of Chemical Physics* 46, 3542-3550, <<https://doi.org/10.1063/1.1841255>>.
- (1968), “Symmetry Breaking Instabilities in Dissipative Systems II”, *The Journal of Chemical Physics* 48, 1695-1700, <<https://doi.org/10.1063/1.1668896>>.
- Raugei Marco, Fullana-i-Palmer Pere, Fthenakis Vasilis (2012), “The Energy Return on Energy Investment (EROI) of Photovoltaics: Methodology and Comparisons with Fossil Fuel Life Cycles”, *Energy Policy* 45, 576-582, <<https://doi.org/10.1016/j.enpol.2012.03.008>>.
- Richards B.S., Watt M.E. (2007), “Permanently Dispelling a Myth of Photovoltaics via the Adoption of a New Net Energy Indicator”, *Renew Sustain Energy Review* 11, 162-172, <<https://doi.org/10.1016/j.rser.2004.09.015>>.
- Rogner H.H. (2000), “Energy Resources”, in United Nations Development Programme, *World Energy Assessment: Energy and the Challenge of Sustainability*, New York, United Nations Development Programme Bureau for Development Policy, 146-180.
- Rydh C.J., Sandén B.A. (2005), “Energy Analysis of Batteries in Photovoltaic Systems. Part II: Energy Return Factors and Overall Battery Efficiencies”, *Energy Conversion and Management* 46, 1980-2000, <<https://doi.org/10.1016/j.enconman.2004.10.004>>.
- Schroeder K.-P., Smith R.C. (2008), “Distant Future of the Sun and Earth Revisited”, *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society* 386, 155-163, <<https://doi.org/10.1111/j.1365-2966.2008.13022.x>>.
- Sharma Vivek, Annala Arto (2007), “Natural Process – Natural Selection”, *Biophysical Chemistry* 127, 123-128, <<https://doi.org/10.1016/j.bpc.2007.01.005>>.
- Stocker T.F., Qin Desiree, Plattner G.-K. *et al.*, eds (2013), “IPCC, 2013: Summary for policymakers”, *Climate Change 2013: The Physical Science Basis*, Contribution of Working Group I to the Fifth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change, Cambridge-New York, Cambridge UP.
- Szathmáry Eörs, Smith J.M. (1995), “The Major Evolutionary Transitions”, *Nature* 374, 227-232, <<https://doi.org/10.1038/374227a0>>.
- Tsao Jeff, Lewis Nate, Crabtree George (2006), “Solar FAQs”, U.S. Department of Energy, Office of Basic Energy Science, <<http://www.sandia.gov/~jytsao/Solar%20FAQs.pdf>> (11/2016).
- Vandenbroucke Mireille, Largeau Claude (2007), “Kerogen Origin, Evolution and Structure”, *Organic Geochemistry* 38, 719-833, <<https://doi.org/10.1016/j.orggeochem.2007.01.001>>.
- Weißbach D., Ruprecht G., Huke A. *et al.* (2013), “Energy Intensities, EROIs (Energy returned on invested), and Energy Payback Times of Electricity Generating Power Plants”, *Energy* 52, 210-221, <<https://doi.org/10.1016/j.energy.2013.01.029>>.
- Wignall P.B. (2001), “Large Igneous Provinces and Mass Extinctions”, *Earth-Science Review* 53, 1-33, <[https://doi.org/10.1016/S0012-8252\(00\)00037-4](https://doi.org/10.1016/S0012-8252(00)00037-4)>.

FIAT LUX: CREAZIONE E VALORE DELLA LUCE NELLA BIBBIA E NELLA TRADIZIONE EBRAICA ANTICA

Ida Zatelli

Università degli Studi di Firenze (<ida.zatelli@unifi.it>)

Abstract

“How sweet is the light” – Qohelet proclaims – what a delight for the eyes to behold the sun!” In the book of Daniel we read “the wise shall shine like the brightness of the firmament and those who lead the many to righteousness will be like the stars forever”. These are some of the frequent passages in which light is mentioned in the main sources of Hebrew tradition. The light is the first element to be created and represents the beginning of the process that leads from chaos to cosmos. It acquires many symbolic values such as divine salvation and victory over darkness and the monsters of the abyss. It is especially related to wisdom and knowledge and the proclamation of justice. The reference to health and life for Israel and all peoples is also associated with light.

Keywords: Bible, creation, Hebrew, light, Midrash

L'argomento è possente e ha un valore iniziatico: è questo l'avvio della grande opera della creazione (*ma'ase bereshit*), da cui in seguito scaturirà un'importante tradizione mistica; nelle antiche accademie e scuole si prescriveva che solo chi avesse raggiunto una piena maturità e una formazione completa potesse affrontare questi testi.

Così si esprime il libro della *Genesi* con un solenne imperativo divino dal forte valore performativo:

וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יְהִי אוֹר וַיְהִי אוֹר: ⁴וַיִּבְרָא אֱלֹהִים
אֶת־הָאוֹר כִּי־טוֹב וַיִּבְדֵּל אֱלֹהִים בֵּין הָאוֹר וּבֵין
הַחֹשֶׁךְ: ⁵וַיִּקְרָא אֱלֹהִים לְאוֹר יוֹם וּלְחֹשֶׁךְ קָרָא
לַלַּיְלָה וַיְהִי־עֶרֶב וַיְהִי־בֹקֶר יוֹם אֶחָד:
(Genesi 1, 3-5)¹

³Dio disse: “esista la luce!”. E la luce esistette. ⁴Poi Dio vide che la luce era cosa buona e separò la luce dalla tenebra. ⁵Dio chiamò la luce giorno, mentre chiamò la tenebra notte. E fu sera e fu mattina: il primo giorno.

¹ I passi della *Bibbia* ebraica sono tratti da Kittel, Elliger, Rudolph 1997 [1967-1977]; il passo del Siracide è tratto da Beentjes 1997; il passo del Midrash Rabbà è tratto da Theodor, Albeck 1996 [1903-1936]; i passi del Nuovo Testamento sono tratti da Nestle, Aland 2012 [1898]. Le traduzioni italiane sono dell'autrice del presente contributo.

È rappresentato in modo molto preciso, essenziale, lapidario il primo atto del processo creativo che conduce, attraverso separazioni successive, dal caos al cosmo; la luce (*'or*) è il primo elemento che appare e trionfa sul caotico tenebroso abisso². Potremmo ricorrere all'immagine straordinaria che Michelangelo ha dipinto nella volta della Cappella Sistina (l'affresco fu completato nel 1512) in cui con molta attenzione al dettato biblico il sommo artista raffigura Iddio proprio nell'atto di separare la luce dalla tenebra³.

Il grande processo di creazione secondo la versione teologicamente molto elaborata del Codice Sacerdotale (Genesi 1, 1-2, 4a) culmina con la comparsa dell'uomo, vertice del creato, il sesto giorno e con la consacrazione del sabato, che avviene nel settimo e ultimo giorno. Il sabato apre le porte al tempo divino e introduce la dimensione della pienezza e dell'eternità nel mondo caduco e limitato. Con il tempo sabbatico la vittoria del cosmo sul caos è completa. La creazione della luce, intesa come elemento fisico, rappresenta proprio la prima fondamentale tappa della vittoria sul caos. La luce permette lo scandire del tempo, l'alternanza del giorno e della notte e la successione delle stagioni ed è pertanto fonte di fecondità e vita.

Tutto il racconto di creazione è modulato sulla dialettica polare tra morte e vita, caos e cosmo, debolezza e forza, pericolo e salvezza. L'uomo cerca sicurezza e salvezza. Il senso di colpa, il peccato e il male ancora non pervadono questo orizzonte, sono temi che costituiscono un radicale sviluppo concettuale proprio di testi posteriori. L'uomo è assillato dall'angoscia della tenebra minacciosa, dai pericoli della natura indomabile, dalla malattia e dalla morte. È da questa angoscia e dall'anelito alla salvezza che scaturiscono molti importanti valori, simboli e metafore attribuiti alla luce. Nella *Bibbia*, dopo il pieno affermarsi del monoteismo, si assiste a un netto passaggio dalla dimensione naturale della luce e delle sue valenze a una dimensione etico-sapienziale. Un testo emblematico è costituito dal Salmo 19 (un inno composito), dove nella prima parte il sole è rappresentato come un grande astro⁴:

² Il lessema *'or* "luce" e le sue derivazioni sono frequentemente attestati nella *Bibbia* e nell'antica letteratura d'Israele. Si vedano a titolo introduttivo i seguenti importanti contributi: Sverre Aalen "*or*", in Botterweck, Ringgren 1973, ed. it. a cura di Catastini, Contini 1988, vol. I, 315-358; Magne Saebø, "*or* Luce", in Jenni, Westermann 1971, ed. it. a cura di Prato 1978, vol. I, 74-79.

³ Cfr. Ravasi 2015, 13. A commentare musicalmente questo atto divino lo stesso studioso evoca l'avvio dell'oratorio della *Creazione*, composto da Franz Joseph Haydn nel 1798: "un solare e celestiale do maggiore irrompe dal caos di una modulazione infinita" (*ibidem*).

⁴ Il sole viene spesso celebrato come una divinità nei testi del Vicino Oriente antico. In Egitto, la riforma politico-religiosa del faraone Akhenaton (XIV sec. a.e.v.) è centrata su una visione "monoteistica" del dio solare Aton. Per le concezioni astrali nella *Bibbia* cfr. Zatelli 1991; cfr. anche van der Toorn, Becking, van der Horst 1999 [1995].

מִקְצֵה הַשָּׁמַיִם מוֹצֵא וְתִקְוּפֹתוֹ עַל־קְצוֹתָם
 וְאֵין נִסְתָּר מִחֶמְתּוֹ:
 (Salmo 19, 7) Sorge il sole da un'estremità del cielo,
 la sua orbita raggiunge l'altro estremo:
 nulla si sottrae al suo calore.

Nella seconda parte del salmo, invece, è la Torà, parola di Dio, a diventare il vero sole che si irraggia su Israele:

מִצְוֹת יְהוָה כְּבֹרָה מְאֹד עֵינַיִם:
 (Ivi, 9) I precetti del Signore sono splendenti,
 illuminano gli occhi.

Si assiste, quindi, a una trasposizione qualitativa e culturale dalla luce intesa come elemento naturale a valore spirituale e morale. Ed è in questa accezione che viene spesso menzionata in testi di carattere sapienziale: la luce vince l'ignoranza, la stoltezza, indica il giusto cammino:

נֵר־לְרַגְלֵי דְבָרְךָ יְאֹר לְנִתְיָבְתִי:
 (Salmo 119, 105) Lampada per i miei passi è la tua parola,
 luce sul mio cammino.

In questo componimento indica il valore dell'insegnamento, perché il significato primo di Torà non è "legge" o "norma", ma è proprio "insegnamento". È la luce della conoscenza che rifugge in molti di questi testi sapienziali, la conoscenza che promana dalla parola divina (*davar*) e che continua a squarciare le tenebre minacciose per il mondo e per l'uomo, come il primo giorno della creazione. Ogni volta che la lampada della parola e della conoscenza si accende noi stessi continuiamo l'opera della creazione; questo è un elemento costante, che da quel primo atto continuamente si alimenta.

Il sorgere della luce del giorno, il chiarore sfolgorante del mattino diventano un simbolo di salvezza divina soprattutto nei testi profetici. Queste immagini ci portano alle terre del Medio Oriente dove la luce irrompe subitanea dalle tenebre notturne con un contrasto che sorprende, senza il lento divenire di aurore e crepuscoli.

Possiamo citare il profeta Isaia:

יְהִי עַם הַהֲלָכִים בְּחֹשֶׁךְ רָאוּ אֹר גָּדוֹל
 יִשְׁבִּי בְּאֶרֶץ צִלְמֹת אֹר נִגְהָה עֲלֵיהֶם:
 1 Il popolo che camminava nelle tenebre ha visto una grande luce;
 su coloro che abitavano in terra tenebrosa una luce rifulse.

2 Hai moltiplicato la gioia, hai aumentato la letizia.

...
 ...
 כִּפְיוֹ אֶת־עַל סִבְלוֹ נָאת מִטָּה שְׂכָמוֹ
 שִׁבֵט הַבְּגָשׁ גְּבוֹ הַחַתָּה כְּיוֹם מַדְיָן:
 3 Perché tu hai spezzato il giogo che l'opprimeva, la sbarra sulle sue spalle,
 e il bastone del suo aguzzino come nel giorno di Madian.

(Isaia 9, 1-3)

Da vittorie militari contingenti, dalle guarigioni, dalla salvezza da gravi pericoli, i testi passano a elaborate visioni di portata messianica e apocalittica. Così Isaia dipinge solennemente la Gerusalemme escatologica:

יְקוּמֵי אֲזוּרֵי כְּנִי בְּאֵרְוֵה וּבְקִבּוֹד יְהוָה עַל-
 לֵיבָהּ זָרַח:¹ Alzati, rivestiti di luce, perché viene la tua luce, la gloria del Signore
 brilla sopra di te.
 כִּי־הַהִמָּה הַחֹשֶׁךְ יִכְסֶה־אֶרֶץ וְעַרְפָּל לְאֲמִים² Poiché, ecco, la tenebra ricopre la terra, nebbia fitta avvolge i popoli;
 וְעֲלִיָּהּ יִזְרַח יְהוָה וּבְקִבּוֹדוֹ עֲלֵיָהּ יִרְאָה:³ ma su di te risplende il Signore, la sua gloria appare su di te.
 וְהֵלְכוּ גוֹיִם לְאוֹרְהָ וּמַלְכִּים לְנֹגַהּ זָרַח:³ Cammineranno le genti alla tua luce, i re allo splendore del tuo sorgere.
 וְשָׂאֵי־סָבִיב עֵינֶיהָ וּרְאֵי בְּעֵינֵיהֶם נִקְבְּצוּ
 בְּאוֹרָהּ⁴ Alza gli occhi intorno e guarda: tutti costoro si sono radunati, vengo-
 no a te. I tuoi figli vengono da lontano,
 כִּנְיֹתַי מִרְחֹק יָבִיאוּ וּבְנֹתַי עִלְיָהּ תִּשָּׂא
 לְבָבְךָ⁵ Allora guarderai e sarai raggianti, palpiterà e si dilaterà il tuo cuore,
 כִּי־יִהְיֶה עֲלֵיָהּ הַמָּוֶן וְיִמְלֵךְ גוֹיִם יָבִיאוּ לָהּ:⁵ perché l'abbondanza del mare si riverserà su di te, verrà a te la
 ricchezza delle genti.
 (Isaia 60, 1-5)

La fine dei tempi e il regno messianico saranno un unico eterno giorno senza più alternanza tra luce e tenebra. La tenebra sarà definitivamente sconfitta. Così si esprime Zaccaria, uno degli ultimi profeti:

וְהָיָה יוֹם־אֶחָד הוּא יְגַע לַיהוָה לֹא־יוֹם וְלֹא־לַיְלָה
 וְהָיָה לַעֲת־עֶרֶב יְהוָה־אֶחָד:
 (Zaccaria 14, 7)

Sarà un unico giorno, il Signore lo conosce; non vi sarà né giorno né notte; anzi a sera risplenderà la luce.

Il ritmico avvicinarsi del giorno e della notte si è concluso; il tempo del mondo presente confluisce in uno stato permanente in cui domina soltanto lo splendore⁵.

La luce rifugge sul volto benevolo della divinità che si avvolge del cielo come di un manto. Caratterizza re, principi e gran sacerdoti, che della divinità in qualche modo si fanno rappresentanti, come è espresso nel Siracide:

גְּדוֹל אַחִיו וּתְפָאֵרַת עַמּוֹ שְׁמַעוֹן בֶּן יוֹחָנָן הַכֹּהֵן
 ...
 מֵהָיָה נֹדֵד בְּהַשְׁגִּיחוֹ מֵאַהֲלָהּ | וּבְצִאתוֹ מִבֵּית
 הַפְּרָכָה⁵ Com'era glorioso quando si affacciava dal tempio,
 quando usciva dal santuario dietro il velo!
 כְּכּוֹכֵב אֶרֶץ מִבֵּין עֲבִים | וְכִירַח מֵלֵא מִבֵּין בֵּי-
 מֵי מוֹעֵד⁶ Come astro mattutino in mezzo alle nubi,
 come la luna nei giorni in cui è piena,
 וְכִשְׁמֶשׁ מִשְׁרַקָתָה אֵל הַיְכָל הַמֶּלֶךְ | וְכִקְשֵׁת
 נִרְאָתָה בְּעַנְנֵי
 (Siracide 50, 1.5-7)
⁷ come sole sfolgorante sul tempio dell'Altissimo,
 come arcobaleno splendente fra nubi di gloria.

⁵Vedi anche Isaia 60, 19-20 e Apocalisse 21, 23.

Nei testi di Qumran compare il motivo della contrapposizione radicale tra i “figli della luce” e i “figli delle tenebre”, con una distinzione accentuata dalle forti connotazioni morali ed etiche, che si riflettono anche in ambito sociale.

Nel tardo libro di *Qohelet* l’evocazione della luce suscita riflessioni di poetica, estrema malinconia nel momento del distacco dalla vita:

7Dolce è la luce e bello è per gli occhi vedere il sole.
 8Anche se l’uomo vive molti anni, se li goda tutti,
 e pensi ai giorni tenebrosi, che saranno molti: tutto ciò che accade è vanità.

...
 12.1 Ricordati del tuo creatore nei giorni della tua giovinezza,
 prima che vengano i giorni tristi
 e giungano gli anni di cui dovrai dire: “Non ci provo alcun gusto”;
 2 prima che si oscurino il sole, la luce, la luna
 e le stelle
 e tornino ancora le nubi dopo la pioggia.
 (Qohelet 11, 7-12, 2)

Il superamento del limite oscuro della morte si manifesta nella visione escatologica di Daniele, ormai alle soglie del II sec. a.e.v. dove giustizia e sapienza diventano il coronamento luminoso del destino dell’uomo:

וְהַמְשַׁכְּלִים יִזְהָרוּ כְּזֹהַר הַרְקִיעַ I saggi risplenderanno come lo splendore del firmamento;
 וּמִצְדֵּי קִי יִרְבִּים כְּכֹכְבֵי שָׁמַיִם coloro che avranno indotto molti alla giustizia
 וְעַד: פִּי risplenderanno come le stelle per sempre.
 (Daniele 12, 3)

Un testo midrashico particolarmente originale ed efficace a commento di *Genesi* 3, 21 così si esprime:

E il Signore Iddio fece per 'Adam e sua moglie delle vesti di pelle ('or), e li rivestì (3, 21). Nella Torà di R. Me'ir si è trovato scritto *vesti di luce ('or)*: così si riferisce alle vesti di 'Adam che erano come una torcia [che diffondeva una grande luminosità].
 ויעש יהיה אלהים לאדם ולאשתו כת-
 נות עור וילבישם בתורתו של ר' מאיר
 מצאו כתוב כותנות אור אילו בגדי אדם
 הראשון שדומין לפנס.
 (Bereshit Rabbà XX, 12)

Ricorrendo ad un gioco di parole sul termine 'or “luce” (con consonante iniziale 'alef), pronunciato ormai nei primi secoli della nostra era come 'or “pelle” (con consonante iniziale 'ayin), viene così elaborata la concezione dell’uomo, di 'Adam, rivestito di luce e che emana un’intensa luminosità. Non è tanto un’immagine antropomorfa della divinità,

quanto un'immagine teomorfa dell'uomo, che si volge a Dio come a un modello e ne percorre le vie luminose⁶.

Ritroviamo la profondità di questo testo ebraico anche in alcuni passi di Giovanni che da un punto di vista letterario sono un midrash (commento e spiegazione) del Primo Testamento:

... ἐγώ εἰμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου· ὁ ἀκολουθῶν ἐμοὶ οὐ μὴ περιπατήσῃ ἐν τῇ σκοτίᾳ, ἀλλ' ἔξει τὸ φῶς τῆς ζωῆς.
(Giovanni 8, 12)

... Io sono la luce del mondo. Chi segue me non camminerà nelle tenebre, ma avrà la luce della vita.

... ὁ θεὸς φῶς ἐστὶν καὶ σκοτία ἐν αὐτῷ οὐκ ἔστιν οὐδεμία.
(1 Giovanni 1, 5)

... Dio è luce e in lui non vi è tenebra alcuna.

Riferimenti bibliografici

- Aalen Sverre (1973), "or", in Gerhard J. Botterweck, Helmer Ringgren (Hrsgg.), *Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament*, Bd. I, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Kohlhammer, 160-182. Trad. it. "or" (1988), in Alessandro Catastini, Riccardo Contini (a cura di), *Grande lessico dell'Antico Testamento*, vol. I, Brescia, Paideia, 315-358.
- Beentjes P.C. (1997), *The Book of Ben Sira in Hebrew: A Text Edition of all Extant Hebrew MSS and A Synopsis of all Parallel Hebrew Ben Sira Texts*, Leiden, Brill.
- Kittel Rudolf, Elliger Kurt, Rudolph Wilhelm, Hrsgg. (1997 [1967-1977]), *Biblia Hebraica Stuttgartensia*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft.
- Nestle Eberhard, Aland Kurt, Hrsgg. (2012 [1898]), *Novum testamentum Graece*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft.
- Ravasi Gianfranco (2015), *La Bibbia in un frammento. 200 porte all'Antico e al Nuovo Testamento*, Milano, Mondadori.
- Saebø Magne (1971), "or (Licht)", in Ernst Jenni, Claus Westermann (Hrsgg.), *Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament*, Bd. I, München, Zürich, Christian Kaiser, Theologischer Verlag, 84-90. Trad. it. "or Luce" (1978), in G.L. Prato (a cura di), *Dizionario Teologico dell'Antico Testamento*, vol. I, Torino, Marietti, 74-79.
- Theodor Julius, Albeck Chanoch, eds (1996 [1903-1936]), *Midrash Bereshit Rabba. Critical Edition with Notes and Commentary*, Jerusalem, Shalem Books, 3 vols.
- van der Toorn Karel, Becking Bob, van der Horst P.W., eds (1999 [1995]), *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*, Leiden-Boston-Grand Rapids, Brill-Eerdmans.
- Zatelli Ida (1991), "Astrology and the Worship of the Stars in the Bible", *Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft* 103, 86-99.

⁶Una delle opere fondamentali della mistica ebraica è il *Sefer ha-zohar*, il cui titolo significa *Libro dello splendore*.

LA LUCE DIVINA (XII-XIV SECC.), DALLA LITURGIA,
ALLA TEOLOGIA, ALLE ESPERIENZE MISTICHE.
ALCUNE TRACCE

Isabella Gagliardi

Università degli Studi di Firenze (<isabella.gagliardi@unifi.it>)

Abstract

This article aims to analyse some Christian sources of the thirteenth and fourteenth centuries, in order to trace the descriptions/interpretations concerning divine light. We can notice that, in the examined period, there was a fruitful consensus of the conceptual syntagmas regarding this kind of light. This consensus flowed from theological speculation to philosophy and mystical theology, from liturgy to the divine “concrete” experience realized through visions and revelations. We can also notice the presence of a sort of gender division, according to which, the sapiential word, tendentially philosophical and theological belonged to men, while the sapiential, mystical word belonged to women.

Keywords: *light of God, metaphysic of light, mystic nuns, mystic of light, spiritual masters*

Di luce divina i testi cristiani parlano *ad abundantiam* fin dalla tarda antichità. L'ampia semantica della luce pervade le parole della religione e del rito, ma anche della filosofia e della paretisi. Ancor prima rispetto alla testualità colta, è la liturgia ad associare strettamente Dio e la luce. L'intera liturgia pasquale è improntata al tema della luce. La colonna di fuoco invocata dal celebrante e che è quella che aveva guidato gli ebrei fuggitivi nel deserto, sta a significare le anime amanti di Dio e che lasciano filtrare la luce divina nel mondo sensibile. La sequenza *Veni Sancte Spiritus* – significativamente conosciuta come *Sequenza d'oro* nel Medioevo – ricorre insistentemente alla metafora della luce illuminando, appunto, i settenari ovvero i Sette Doni dello Spirito, e il cuore, dove abita lo Spirito Santo. Dio è sole di verità e di vita, Gesù Cristo illumina l'universo. Così, per esempio, si recita nell'inno *Laetabundus* del XII secolo, che presenta simboli cosmici ed è interamente concentrato sulla metafora del sole, concludendosi trionfalmente con un'invocazione a Gesù, sole di salvezza,

affinché illumini le anime¹. Per la consultazione del testo in latino, cfr. *Horae Diurnae Breviarii Romani. Dominica I Quadragesimae*, 148-150, a 148).

Ma è soprattutto tra XII e XIV secolo che la questione della luce divina sembra irrompere violentemente nella società cristiana, imponendosi su piani diversi ma profondamente intersecati: la liturgia, la speculazione filosofica, la riflessione teologica e l'esperienza eccezionale di Dio riservata ai suoi santi. Cerchiamo, pur se in maniera del tutto rapsodica, di cogliere qualcuna delle testimonianze appena menzionate e, laddove possibile, di recuperare i rapporti tra la speculazione filosofica e le memorie delle esperienze mistiche in merito alla questione della luce divina, laddove per luce si intenda non soltanto l'essenza di Dio – cioè la *lux* – ma anche la possibilità umana di conoscere attraverso l'intervento dell'illuminazione divina – cioè il *lumen*.

Restando ancora su un piano generale potremmo asserire correttamente che il Medioevo ha conosciuto una riflessione “alta” su *lux* e *lumen* ed essa viene, di solito, identificata con l'espressione “metafisica della luce”, a sua volta fortunato neologismo creato da Clemens Baeumker agli inizi del XX secolo (cfr. Baeumker 1908; Beierwaltes 1980, 282-286). Si tratta di una serie di narrazioni filosofiche non sistematiche ma strettamente correlate le une con le altre. Mi riferisco alle elaborazioni concettuali cresciute sull'analisi dell'*Elementatio theologica* di Proclo e dei testi di Plotino, al celeberrimo *Liber de causis* (cfr. Pattin 1966, 90-203) – fonte per eccellenza della metafisica medievale –, alle speculazioni presenti negli scritti di Agostino e dello pseudo Dionigi (cfr. Lilla 2005), alla testualità specifica di Al Kindi (cfr. Mariani 2016, 2-6), di Abu Ali al Husain Ibn Sina (Avicenna) (cfr. Gutas 1988), di Al-Ghazali (cfr. Al-Ghazali 1989 [ed. orig. 1987]) e del sefardita Shelomon Ibn – Gabirol (Avicebron) e, nella fattispecie, del *Fons Vitae* (cfr. Bertola 1953). Tali concettualizzazioni “percolarono” nelle opere di altri intellettuali, primo fra tutti Roberto Grossetesta che le rivisitò e le inserì all'interno di un'impalcatura concettuale di stampo aristotelico (cfr. Panti 2001). Parallelamente circolavano e si diffondevano – anche grazie alle traduzioni dello stesso Grossatesta – le carte vergate dal “platonico” pseudo Dionigi, in cui si rileva chiaramente sia l'impronta del neoplatonismo post-plotiniano, sia l'eredità dei padri Cappadoci e della patristica. Le opere dello pseudo Dionigi esaltavano le “tenebre divine” – che sono la “luce inaccessibile” in cui Dio risiede – e segnatamente la *Theologia Mystica* tracciava un percorso di progressiva penetrazione dell'anima umana nella luminosa caligine di Dio². Ciò accadeva in un contesto culturale che aveva perfettamente assorbito e me-

¹“O sol salutis intimis / Jesu reluge mentibus” (Davy 1999 [1988], 242; ed. orig. 1955).

² Citazione da Ps. Dionigi, LVI, 105-111. Pseudo Dionigi Areopagita 1993. Dionigi l'Areopagita 2009; si veda inoltre Lilla 2005.

tabolizzato la dottrina dell'illuminazione divina formulata da Agostino d'Ipbona (cfr. Moreschini 2013, 1072-1074), vera e propria cornice interpretativa dove si collocarono, allacciandosi le une con le altre, le idee relative alla luce anche grazie all'importante mediazione di Scoto Eriugena, che si era confrontato con il platonismo, con i padri greci e con lo pseudo Dionigi, di cui fornì una prima traduzione (Beierwaltes 1998, 6 [ed. orig. 1994]; Cristiani 2014).

La luce è, senza soluzione di continuità, elemento fisico e metafisico, agente di conoscenza e conoscenza, *quid* umano e *quid* divino, nonché relazione tra umano e divino, tra corporeo e incorporeo (cfr. Federici Vescovini 2006 [2003], in particolare 25-90). Qualsiasi ente, animato o inanimato, è composto di *lux*: “*lux est prima forma corporalis*”, si asserisce sulla scorta della rielaborazione – soprattutto grossatestiana – delle teorie di Ibn Gabirol e di Al Kindi (cfr. Speer 1994, 51-76). Fu Grossatesta ad armonizzare il *fiat lux* divino con la forma corporea prima e con la materia prima e lo fece nel *De luce*, spingendosi poi a identificare la luce con la *prima corporeitas* (cfr. Biffi, Marabelli 2008, 336-337). È a partire dalla *lux* che il creato esiste ed è la *lux* che ne costituisce l'essenza. Ancora secondo Grossatesta il primo cielo (*lux*) produce il *lumen* ed esso spinge in direzione del centro dell'universo, generando le sfere celesti. Il *lumen* è un corpo spirituale e in virtù del movimento costante che provoca dalla periferia verso il centro dell'universo, in quest'ultimo si è addensata la materia fino a formare le sfere celesti, per via di stratificazioni successive (cfr. Agnoli 2007, 135-166). Dunque luce e materia sono, aristotelicamente, un sinolo ed esso è costitutivo della realtà. La luce è anche il vettore dell'azione agita dall'anima, sostanza spirituale, sul corpo, sostanza materiale. Così il corpo può sentire, percepire, muoversi (cfr. Panti 1999, 45-102). Le parole del filosofo sulla luce non sfuggono affatto alla metafisica: Dio è luce, sostiene nell'*Hexaemeron* e ogni ente esistente è luce, un qualche tipo di luce³. Del resto il principio che struttura l'universo è la *similitudo luminosa* perché, come notava Grossatesta, la luce spirituale irraggia gli intelligibili⁴. Sarà un altro intellettuale minorita, Bonaventura da Bagnoregio, ad arricchire le considerazioni di Roberto Grossatesta in senso squisitamente teologico: per Bonaventura Dio è luce trascendente, l'intelletto degli uomini è luce spirituale – e lo stesso vale per gli angeli –, la natura è invece luce corporea⁵. Ma il trionfo “spirituale” del Dio – luce nella sua relazione con gli esseri umani – è decretato nell'*Itinerarium mentis in Deum* del medesimo teologo, testo che conobbe una circolazione molto ampia sia direttamente, sia in via mediata e

³ Grossatesta, *Hexaemeron*, I, 18.2, 78. Biffi, Marabelli 2008, 263.

⁴ Grossatesta, *Commentarius in posteriorum Analyticorum Libros*, I, 17, 39-40: “Dico ergo quod est lux spiritualis quae superfunditur rebus intelligibilis”.

⁵ Cfr. il terzo capitolo, interamente dedicato alla dottrina della luce, di Bettoni 1973. Su Bonaventura il recente Ruh 2002 (ed. orig. 1993), l'intero capitolo 35.

spesso volgarizzata e centonata nelle prediche e nelle lettere di direzione spirituale⁶. Nell'*Itinerarium*, peraltro, i riferimenti allo pseudo Dionigi sono assai numerosi (cfr. Bougerol 1989, 33-123). E se il percorso spirituale del singolo era affidato all'*Itinerarium*, specularmente e coerentemente la teologia della storia di Bonaventura veniva dispiegata nelle (incompiute) *Collationes in Hexaemeron, sive Illuminationes Ecclesiae Hexaemeron* dove, commentando il *fiat lux* della *Genesis*, Bonaventura argomentava “haec lux est causa essendi, est lux magna; in quantum est ratio intelligendi; est lux clara; in quantum est ordo vivendi, est lux bona” (“questa luce è causa dell’essere, essa è una luce grande, in quanto è ragione del comprendere, è una luce chiara, in quanto è ordine del vivere, è una luce buona”)⁷. E la chiesa, dal canto suo, risplendeva in quanto riflesso della luce di Cristo.

Lungo linee speculative che si riconnettono a quelle appena evocate e, nella fattispecie, lungo quelle tracciate da Roberto Grossatesta si mossero altri due frati minori: Johannes Peckham e Bartolomeo da Bologna. In particolare il *Liber* – o *Tractatus* – *de luce* di Bartolomeo da Bologna, composto tra 1280 e 1290, conobbe una discreta circolazione extra universitaria, tant’è che ne troviamo traccia anche nel *Convivio* di Dante (insieme alle tracce di altri testi di “metafisica della luce”)⁸. Sviluppando la teoria – condivisa dai contemporanei – della quadripartizione della luce in *lux, lumen, radius* e *splendor*, Bartolomeo discetta sul fatto che la Fede dispone l’animo degli uomini a ricevere la luce divina in quattro modi. E, inoltre, asserisce che ogni “generazione” (mentale) umana imita la generazione divina perché in essa ha la sua causa prima⁹. La speculazione sulla luce rimbalza inevitabilmente nella metafisica e, così, lo scaffale virtuale dell’altrettanto virtuale “biblioteca” della luce divina appare affollato da altri libri. Tra tutti si ricordano il *Memoriale rerum difficilium* o *De intelligentiis*, attribuito a Adam Pulchrae Mulieris della Facoltà parigina delle Arti, in cui la *lux* è sostanza prima dalla quale tutto l’esistente deriva (cfr. Baeumker 1924, 87-202) e il poemetto pseudo ovidiano *De Vetula*, opera dell’astrologo Riccardo di Fournival, che ebbe grande successo e, dal momento che presentava numerose dipendenze dal *De luce* di Grossatesta, ne veicolò molti concetti (cfr. Robathan 1968).

⁶ Per la circolazione meno colta del testo bonaventuriano si veda Karnes 2011.

⁷ Cfr. i *Sermoni Teologici*/1 (1994) di San Bonaventura (trad. di Maranesi, introduzione, revisione e note a cura di de Armellada, indici di Bougerol, testo latino dell’Edizione Quaracchi [*Editio maior*, vol. V, 1891] con revisione del Curatore), collatio V, 128-149, nello specifico V, 1, 128-129.

⁸ Dante, *Cv*, III, XIV, 5. Cfr. Bollini 1994, 251-254. Per i legami tra Bartolomeo e Dante restano imprescindibili: Olschki 1933; Corti 1981.

⁹ Cfr. Grossatesta, *Commentarius in posteriorum Analyticorum Libros*, I, cap. 4, 1. L’edizione completa del *Tractatus de luce* a cura di I. Squadrani O.F.M. (1932), 201-238; 337-376; 465-479, per i contenuti qui riportati, cfr. p. 341; è stata annunciata una nuova edizione critica del testo da parte di Francesca Galli, dell’Università della Svizzera Italiana.

Tuttavia le opere che si prestarono in misura maggiore alla speculazione spirituale e alla riflessione sulle relazioni tra creatura, creato e Creatore furono quelle attribuite a Dionigi l'Areopagita. Il *corpus* dionisiano tradotto e commentato da Grossatesta è composto da quattro libri: il *De coelesti hierarchia*, il *De ecclesiastica hierarchia*, il *De divinis nominibus* e il *De mystica theologia* (in Thomson 1940). In definitiva Grossatesta mostra di ritenere possibile un accesso alle realtà metafisiche in stretta continuità rispetto alle realtà fisiche: tra le une e le altre insomma può non esservi frattura bensì una sorta di trascorrimto (Gamba 1944; Quinn 1948, 91-102). In particolare nel commento alla *Mystica Theologia* Grossatesta scrive della "caligine" dell'inaccessibilità divina che è "superlucida", ovvero talmente sfolgorante di luce da offuscare gli occhi umani, troppo deboli per sostenerne la visione. Nella caligine divina l'uomo abbandonerà la luce razionale umana e udirà gli insegnamenti di Dio e la caligine manifesterà Dio, che è "lumen supra omne lumen" (Quinn 1948, 109). Il binomio ombra/luce è connaturato all'esperienza mistica perché – spiega il Grossatesta – essa è unione mistica con Dio e mistica significa "chiusa" e "oscura", "occulta" e "segreta" e prevede l'ingresso nella "caligine" divina (ivi, 107-108). Anche Tommaso d'Aquino si sarebbe confrontato con le parole dello pseudo Dionigi e, in particolare, con il *De divinis nominibus*. Nel *Commento alla Lettera ai Romani* (cap. 1, lectio 6) Tommaso sostiene che dentro gli uomini sta una luce che consente di conoscere Dio mediante la ragione. Quella luce è naturale e innata ed è illuminazione di Dio. "Signatum est super nos lumen vultus tui, Domine, quod est lumen rationis naturalis in qua est imago Dei" ("La luce del tuo volto è impressa su di noi, o Signore, che è la luce della ragione naturale in cui c'è l'immagine di Dio"). La luce divina "omnis intelligibilis cognitionis principium est" – si legge nella *Contra Gentiles* (I, q., c. II, ad 5m) – "cum sit in quo primum maxime lumen intelligibile invenitur" ("è principio di ogni conoscenza intelligibile dal momento che essa è in colui nel quale si trova massimamente la prima luce intelligibile")¹⁰. La luce della ragione e la luce della fede promanano da Dio. Commentando il *De divinis nominibus* Tommaso allaccia illuminazione e esperienza mistica. Secondo Tommaso esiste una certa connaturalità tra l'uomo e le cose divine: l'unione di carità rende l'anima familiare alle *res divinas*¹¹. La contemplazio-

¹⁰ Cfr. de Lubac 2008, 13 (ed. orig. 1956).

¹¹ "Sicut autem aliquis virtuosus, ex habitu virtutis quam habet in affectu, perficitur ad recte iudicandum de his quae ad virtutem illam pertinent, ita qui afficitur ad divina, accipit divinitus rectum iudicium de rebus divinis. Et ideo subdit quod ex compassione ad divina, idest ex hoc quod diligendo divina coniunctus est eis (si tamen dilectionis unio, compassio dicit debet, idest simul passio), perfectus est Hierotheus, id est institutus, ad unionem et fidem ipsorum, idest ut eis quae dixit, uniretur per fidei unionem; dico: indocibilem, idest quae humano magisterio doceri non potest; et mysticam, idest occultam, quia excedit naturalem cognitionem. Et, ut in paucis

ne mistica trasuda amore e ne suscita costantemente uno più grande: non a caso, nella *Summa*, Tommaso inserisce lo studio sul dono della sapienza nel trattato sulla carità (*Summa Theologiae. Secunda Secundae*, q. XLV). Per quanto la conoscenza delle cose divine raggiunta dal discepolo di Dionigi (e per traslato da tutti coloro che esperiscono Dio misticamente) sia “incapace di apprendere, cioè che non può essere istruita dall’insegnamento umano” e mistica poiché occulta e eccedente la conoscenza naturale, può comunque essere comunicata. Infatti nella *Secunda Secundae*, commentando l’omelia sopra Ezechiele di Gregorio, scrive che gli uomini perfetti, dopo aver contemplato, “erutteranno il racconto della tua dolcezza”¹². *Eructare* è un verbo potente ed è scelto per rivelare la mistica della parola pronunciata, il *sermo sapientiae* di cui parlava San Paolo nella prima lettera ai Corinzi¹³.

comprehendamus multas et beatas visiones, idest revelationes potentis deliberationis, idest virtuosae discussionis illius, scilicet Hierothei, licet multa alia dixerit, haec tamen, quae sequuntur, dicit ad laudem Iesu Christi, in libro supra nominato” (Tommaso d’Aquino, *Expositio sancti Thomae*, cap. 2, lectio 4; “Ora come l’uomo virtuoso grazie all’abito della virtù che reca nel proprio sentimento è portato a giudicare rettamente le cose che riguardano quella virtù, così colui che è ben disposto verso le cose divine riceve da Dio il retto giudizio sulle cose divine. Per questo motivo soggiunge che *grazie alla simpatia* con le cose divine, ossia per il fatto che con l’amore si è unito ad esse (se in verità l’unione d’amore si deve chiamare compassione, ossia passione simultanea), Ieroteo è *divenuto perfetto*, cioè istruito, *nella unità e nella fede*, vale a dire che ha detto tali cose di loro in quanto si è unito mediante l’unione di fede; e dico che *non si può apprendere (indocibilem)*, ossia che non si può insegnare con magistero umano; e *occulta (mysticam)* in quanto supera la conoscenza naturale. *E per citare in breve le moltissime e beate visioni*, ossia rivelazioni, *della sua eccellente deliberazione*, ossia della sua virtuosa disamina, ossia Ieroteo, benché molte altre cose non le abbia trattate, tuttavia ciò che segue lo dice a gloria di Gesù Cristo nel libro suddetto”). Cfr. Tommaso d’Aquino (2004), *Commento ai nomi divini di Dionigi e testo integrale di Dionigi*, traduzione e introduzione a cura di B. Mondin, vol 1, 201-217, alle 216-217. Cfr. D’Avenia 1992, 153.

¹²“Indocibilem, idest quae humanomagisterio doceri non potest”; “memoriam suavitatis tuae eructabunt” (Tommaso d’Aquino, *Summa Theologiae. Secunda Secundae*, q. CLXXXVIII, art. 6 co.). Laddove non diversamente indicato tutte le traduzioni sono dell’autore.

¹³Ivi, q. CLXXVII, art. 1 ad 3. “Ad tertium dicendum quod, sicut dictum est, gratia sermonis datur aliqui ad utilitatem aliorum. Unde quandoque subtrahitur propter auditoris culpam, quandoque autem propter culpam ipsius loquentis. Bona autem opera utriusque non merentur directe hanc gratiam, sed solum impediunt huius gratiae impedimenta. Nam etiam gratia gratum faciens subtrahitur propter culpam, non tamen eam meretur aliquis per bona opera, per quae tamen tollitur gratiae impedimentum; Ad quartum dicendum quod, sicut dictum est, gratia sermonis ordinatur ad utilitatem aliorum. Quod autem aliquis fidem suam aliis communicet, fit per sermonem scientiae seu sapientiae, unde Augustinus dicit, XIV de Trin., quod scire quemadmodum fides et piis opituletur et contra impios defendatur, videtur apostolus scientiam appellare. Et ideo non oportuit quod poneret sermonem fidei, sed sufficit ponere sermonem scientiae et sapientiae” (ivi, art. 1 ad 4; “Il dono della parola, come si è notato, è concesso a vantaggio degli altri. Perciò esso è ritirato qualche volta per colpa degli uditori, e qualche volta per colpa di chi

Il sermone sapiente, ma anche il “sermo graciosus” dei frati predicatori, che illumina l’anima umana. Del resto il maestro di Tommaso, Alberto Magno, era convinto che la prova più importante della presenza divina si fondasse sulla dottrina dionisiana dell’illuminazione. Una dottrina confermata scientificamente dagli intellettuali che, da Avicenna in poi, avevano scritto sulla luce (cfr. Libera 1994, 38; ed. orig. 1984). Le riflessioni di Grossatesta, di Alberto Magno, dell’Aquinata trasportavano al livello della teoresi il midollo semantico racchiuso nel commento alla Scrittura e alla liturgia che già Bernardo da Chiaravalle aveva effettuato, cercando di dare parola all’esperienza del mistero unitivo. Esempio, a questo proposito, il *Sermo XXXI* sul *Cantico dei Cantici*, in cui Bernardo si diffonde sulla luce divina. Lì accade la visione del Verbo Luce e si tratta di una visione poderosa che marca il contrasto tra l’eternità e il tempo storico. Il tempo degli uomini è il tempo dei giorni che migrano ritmati dall’avvicinarsi di alba e tramonto. È il tempo scolpito da luce e ombre. La storia della salvezza scorre delimitata dagli argini eretti dal libero arbitrio degli uomini che è sovrano nel permettere o nel non permettere il flusso della luce divina. La conversione è faticosa conformazione a Cristo e alla sua splendente luminosità. L’anima progressivamente conformata è progressivamente illuminata, così il *lumen* intellettuale riesce a scorgere il bagliore vivido della *lux* eterna nella molteplicità delle creature e della creazione (cfr. Lia 2007, 237). Analogamente accade quando l’anima si relaziona alla Santa Scrittura, ombra della luce divina. Il segno vergato sulla pergamena, il grafema, ripropone la scansione bianco/nero, luce/ombra richiamando così la scansione luce/ombra in cui si iscrive la creazione. Il grafema stesso diventa manifestazione ierofanica. La Parola di Dio illumina progressivamente. I grafemi ierofanici dischiudono la luce divina. Quindi bisogna eliminare le immagini dai codici in cui abitano le parole di Dio. Altrimenti i monaci saranno più interessati alle figure, riflesso del riflesso, che a seguire l’ordinato *ductus* e il dinamico *cursus* delle lettere, la partizione binaria bianco/nero che li guiderà all’incontro con la sapienza luminosa e numinosa di Dio. La perfezione religiosa

dovrebbe parlare. Invece le buone opere degli uni e degli altri non meritano direttamente questa grazia, ma si limitano a togliere gli ostacoli. Infatti anche la grazia abituale è sottratta per la colpa: e tuttavia nessuno la può meritare con le buone opere, che però tolgono gli ostacoli alla grazia. Il bene della parola è ordinato al bene altrui, come si è detto. Ora, per comunicare ad altri la propria fede uno deve ricorrere alla parola di scienza e di sapienza: infatti Agostino scrive che ‘Paolo sembra denominare scienza il sapere come la fede vada rafforzata nelle anime pie e difesa dagli attacchi empì’. Perciò non era necessario ricordare la parola fede, ma bastava ammettere quella di scienza e di sapienza”. Per la traduzione del testo, si è qui tenuto conto della seguente edizione: Tommaso d’Aquino (2014), *La somma teologica. Seconda parte – seconda sezione*, testo latino dell’Edizione Leonina, traduzione italiana a cura dei Frati Domenicani, introduzione di Giuseppe Barzaghi, 500-501).

realizza la religione perfetta: “sic eorum intelligentia per Christum illuminata est, et voluntas emundata per Spiritum, ut sicut bonum noverint, sic et velint; quod solum perfecta religio vel religiosa perfectio est” (ivi, 241; così la loro intelligenza è stata illuminata per mezzo di Cristo, e la volontà purificata per mezzo dello Spirito, cosicché come conoscono il bene così anche lo vogliono; la qual cosa soltanto è la perfetta religione o la religiosa perfezione). E se la pergamena trasmette la luce di Dio, secondo Sugero abate di Saint Denis, l’architettura della chiesa è chiamata a fare altrettanto, perciò la cattedrale gotica si configura come una sorta di casa della luce, dove sarà più forte l’ispirazione all’ascesi verso Dio (cfr. Mariani 2016, 14-18).

La salita a Dio fa da protagonista di un libro, il *De compositione interioris et exterioris hominis*, testo di direzione spirituale composto da Davide di Augusta, della prima generazione francescana della provincia alamanna, che circolò moltissimo. Descrivendo i gradini della salita a Dio, che sono sette, si sofferma con particolare enfasi sull’ultimo. Questo coincide con il dono più prezioso dello Spirito Santo, la sapienza, ed è un tripudio di luce. Si dedica alla teologia e alla pratica di vite mistiche. Tutto ha inizio con l’illuminazione della ragione: da ora in avanti l’anima progredirà sempre più sul sentiero splendente, finché non si indierà completamente e si fonderà con la luce divina. Allora “l’anima vuole e può sentire solamente Dio. In Lui essa riposa veracemente e s’allieta nello splendore della Sua Luce, nel ristoro della divina dolcezza e nella certezza della pace” (von Augsburg in Ruh 2002, 545; ed. orig. 1983). Leggiamo nel testo integrale: “cum id obtinet anima, ad quod orando tendit, ut tota ab infirmis abstracta, solis uniatur divinis, nec volens nec valens aliud sentire nisi Deum. Ibi vere quiescit anima, ibi deliciatur in splendore lucis, in amoenitate divinae dulcedinis, in securitate pacis” (von Augsburg 1899, 346-347). La scrittura di Davide è debitrice alla tradizione monastica cistercense, specialmente in quei passi dove rende ragione del rapimento estatico indotto dalla contemplazione di Dio (*ibidem*). Insomma, per usare una metafora, la “metafisica della luce” sembra scivolare, quasi naturalmente, in quella che potremmo chiamare “mistica della luce”.

Ma un protagonista particolarmente significativo, per il suo conciliare speculazione filosofica e direzione spirituale, di quell’età e di quel contesto fu Eckhardus teuthonicus, un frate predicatore di nome Johannes Ekchart von Hochheim (1260-1327). La trasmissione onomastica è rivelatrice di una semantizzazione della sua memoria molto interessante: egli è ricordato infatti come Meister Eckhart; maestro perché teologo e maestro perché mistico direttore d’anime anzi, come avrebbe scritto Tauler, perché vero e proprio *lebemeister*. L’obiettivo esistenziale di Eckhart è chiaramente esplicitato dal sermone che compose nel 1302 a Parigi. In quella sede, infatti, sosteneva che i predicatori dovevano essere il profumo soave di Cristo diffondendo la Verità. Nel

Commento al Vangelo di Giovanni scrisse che, per insegnare la verità, occorre essere, stare, nella Verità, non al di là di essa¹⁴. Il predicatore deve lasciarsi trasformare completamente dalla Parola che egli predica, vivendo di ciò di cui parla o meglio diventando egli stesso omelia (cfr. Quero-Saschez, Steer 2008, 57-68, 32).

Eckhart nelle sue opere sviluppa – e lo chiarisce molto bene Alain de Libera – ciò che potremmo definire come l'intuizione più importante e centrale di Alberto Magno: il carattere noetico dell'unione detta mistica. Si tratta di una tematica rielaborata a partire da Agostino e dallo pseudo Dionigi. Steer ha messo bene in rilievo come, in Eckhart, l'anima, dapprima tramite la teologia dell'immagine, poi con la teologia della luce, si risolve nella notte dell'origine; essa, giungendo nell'Uno, si auto-nega, rinvenendo Dio nella vera luce, che è Niente (cfr. Quero-Saschez, Steer 2008). Sono numerosi i debiti contratti dal maestro teutonico con lo pseudo Dionigi e sono recuperabili ricostruendo la filiera delle citazioni dal *corpus* di Dionigi e, in particolare, dal *De divinis nominibus* e dal *De coelesti hierarchia*. Lo pseudo Dionigi, nel *De divinis nominibus*, descrive l'unione tra uomo e Dio ricorrendo a ciò che identifica nei sensi dei cinque nomi divini: Bene, Luce, Amore, Pace, Santità. Sofferamoci sulla Luce. Secondo il testo la luce divina pervade l'intero universo al pari dei raggi del sole ed è la luce divina a sollecitare ciascun uomo a ricercare una relazione unica e personale con il Creatore. L'amore divino è a sua volta strettamente correlato alla luce divina perché anch'esso funziona come la luce, cioè per emanazione, e con la sua emanazione traboccante finisce per avvicinare sempre più l'essere umano a Dio. In tal modo la relazione amorosa tra creatura e creatore diventa estatica e dunque l'amante non sentirà di appartenere a se stesso, ma interamente all'amato. Mentre, nel *De coelesti hierarchia*, l'autore si pone la questione relativa alla sostanza degli esseri celesti e, nella fattispecie, degli angeli per poi dimostrare la necessità dell'esistenza di un ordine gerarchico tra tutti gli esseri, in modo che l'uomo possa giungere a Dio imitando gli angeli stessi. Eckhart, per parte sua, riprende la concettualità dionisiana sia per illustrare gli angeli (specchio della luce divina, "ein bilde gotes"), sia quando parla del rapporto tra Dio e l'essere umano, quell'inabissarsi dell'uomo in Dio fino a fondersi che accade allorché l'uomo sia completamente deprivato di sé e in stato di assoluta passività (il verbo coniato da Eckhart è rivelatore: *gelassenheit*) (cfr. Rubino 2008, 113-122). Il Maestro, peraltro, inventò uno dei suoi numerosi neologismi (*durchschñnen*) per identificare con precisione la mistica azione divina di riempire di luce, trasparire (cfr.

¹⁴ "Non enim sufficit esse veracem eum qui docet, nisi in ipsa veritate fuerit, nam in ipsa nosci veritatem quam docet, non extra ipsam" (Eckhart 1994, 159).

Nichilo 2013, 45). Egli, poi, argomenta intorno all'esistenza della scintilla divina¹⁵, situata nel "fondo" dell'anima – il cosiddetto *vunkelin*. Si tratta della versione eckhartiana della teoria della sinderesi esposta da Alberto Magno e da Ugo di Strasburgo, cioè il superamento dell'idea originaria secondo la quale era la scintilla a indurre l'uomo alla ricerca del Bene, per significare invece l'unità originaria dell'anima e di Dio, laddove il Verbo continua a generarsi nell'anima trasformandola progressivamente e quest'ultima, altrettanto progressivamente, "partorisce se stessa"¹⁶. Tra i più celebri figli spirituali di Eckhart si annovera Johannes Tauler (1330-1361), anch'egli frate predicatore e il cui nome ci è stato trasmesso accompagnato dai qualificativi "Illuminato" e "Sublime". Al centro di gruppi di fratellanza e di figliolanza spirituale, Tauler redasse alcuni sermoni (*Die Predigten Taulers*, a cura di Vetter 1910) – essenzialmente rivolti ad un pubblico di religiose e, nella fattispecie, alle domenicane e alle terziarie di Strasburgo, Basilea, Colonia e dell'intero bacino renano – che ci consentono di recuperarne il pensiero. Per Tauler la luce è Dio ed è essenza primigenia e profonda dell'uomo, è l'uomo interiore (*innerer Mensch*) che coincide con la scintilla divina. Da lì a predicare il ripiegamento – agostiniano – sulla propria intimità per ascendere a Dio, la distanza è brevissima (cfr. Gnädinger 1993, 240-256, 366-395). I sermoni di Tauler ci sono stati trasmessi grazie alle *reportationes* monastiche femminili (primo, in ordine di importanza, il monastero di S. Gertrude al Mercato Nuovo di Colonia) ma, poiché quei testi appaiono assai raffinati, Marco Vannini ha autorevolmente suggerito che si tratti di testi rivisti da Tauler stesso probabilmente per farli circolare come *libelli* di meditazione e di edificazione¹⁷. Mi sembra importante sottolineare che Tauler, dunque, si rivolgeva ad un pubblico di religiose destinate sì ad essere guidate sulla via di Dio, ma anche a diventare a loro volta guide di altre anime devote sia entro il perimetro claustrale, sia dalla grata, luogo d'incontro con chi le ricercava. Quindi i *Sermoni* sono rivolti ad un uditorio avanzato sotto il profilo spirituale ciò che li rende strumenti di direzione spirituale e strumenti di educazione all'illuminazione divina. Considerazioni analoghe possono essere avanzate anche relativamente all'altro discepolo celebre di Eckhart, Heinrich Seuse o Suso (1295/97-1366). Del domenicano Seuse ci restano quattro sermoni, varie lettere (*Kleines Briefbüchlein*), la *Vita del servitore* (*Das Buch von dem Diener*) e un libro di insegnamenti spirituali, il

¹⁵ Questo è un punto particolarmente controverso della dottrina di Eckhart. *I sermoni* di Johannes Eckhart, in Vannini 2002, 105.

¹⁶ Wilms 1934, 194-221 (scintilla ma in Tommaso) e soprattutto Hof 1991.

¹⁷ *I Sermoni* di Giovanni Taulero, in Vannini 1997, 44-45. Peraltro l'unico manoscritto datato (21 settembre 1359), oggi conservato nel monastero di Engelberg, in Svizzera, riporta alcune correzioni testuali che farebbero pensare ad un intervento di Tauler stesso.

Libretto dell'eterna sapienza (*Das Büchlein von der ewigen Weisheit*). Rivolgendosi alle *mulieres religiosae* e, in particolare, alla figlia spirituale Elsbeth Stigel (cfr. Mooney 1999, 121-135), Suso indica un cammino mistico tripartito che discende – ancora – dallo pseudo Dionigi: purificazione morale e intellettuale (spogliarsi delle immagini), contemplazione e illuminazione, unione mistica (cfr. Gruber 2008, 83-89). Nel *Libretto*, invece, si diffonde più precisamente su Dio come chiarezza, luce e splendore. E, in particolare, parla del Dio-Luce quando introduce il rapporto tra Dio e l'anima. Dio si relaziona all'anima come luce e l'essere umano fluisce in quella luce che si manifesta in guisa di sole e "ogni nube e fosca nebbia sono spazzate via ed è rischiarato dallo splendore divino" (Suso 1992, 55; ed. orig. 1872). Del resto Dio è Spirito e Bene eterno, Essere misterioso che viene riconosciuto proprio in virtù del suo splendore (ivi, 120). Il *Libretto* incontrò una grande fortuna di pubblico, fu volgarizzato in molte lingue e anche in italiano volgare, continuando a circolare anche durante l'intera Età Moderna. Eckhart, Tauler e Seuse erano tutti e tre molto legati a circoli di devoti, e specialmente a circoli femminili (cfr. Largier 2000, 93-118). Ed è proprio tra le donne che sembra diffondersi, per così dire, la mistica della luce.

Tra le prime "mistiche della luce" compare Hildegarde von Bingen (1198-1179), la badessa di Disibodenberg e, successivamente, di Rupertberg presso Bingen che, giustappunto, amava definirsi "l'ombra della luce vivente" (cfr. von Bingen 1991-1993, *passim*). In contatto estatico con Dio fin dall'infanzia Hildegarde, raggiunti i quarantatré anni, sostenne di aver ricevuto dall'Altissimo l'ordine di far conoscere a tutti le sue visioni. Esaminata da Bernardo di Chiaravalle su mandato di Eugenio III, nel 1148, superò brillantemente l'indagine e così si dedicò alla composizione dei testi delle rivelazioni divine, lavorando in collaborazione con lo scrivano Volmar. Del suo primo libro, *Scivias*, in una lettera indirizzata a Wibert von Gembloux, racconta che gli fu consegnato dal flusso della luce divina – "per viam luminis prolatus est" (von Bingen 1978, XIII)¹⁸. D'altronde afferma che a cinque anni aveva già visto Dio ed Egli le si era manifestato sotto forma di una luce così estesa e così vivida da scuoterla profondamente e da impedirle di parlarne a chiunque (cfr. della Croce 2002, 34). Dio è la suprema forza di fuoco – scrive nel *Liber divinarum operum* – che ha acceso le scintille della vita, mentre la vita infiammata da Dio scintilla nella bellezza del mondo e della luna (cfr. Pereira, Cristiani 2003, 156). Cristo è la luce degli uomini in senso anche letterale, come spiega commentando il *Prologo* del Vangelo di Giovanni nel *Liber divinarum operum* (ivi, 253). Esiste una sorta di connaturalità tra Dio e l'anima ed essa passa attraverso la luce e il fuoco: "Anima vero quae a Deo spiramen est, torrens iter habet, ut etiam sapientia torrenti itinere gyrum coeli

¹⁸ Per una prima bibliografia ildegardiana si veda Dinzelbacher 2012, 392-393.

circuivit” cioè “L’anima, soffio che viene da Dio, segue una via infuocata, come la sapienza percorre il giro del cielo con un cammino di fuoco” (ivi, 595). Così il periodare di Hildegarde è tutto percorso da squarci improvvisi di luci e di fuochi, di scintillii e raggianti luminosità e il racconto e la descrizione del mondo naturale e degli esseri umani evoca colori vivaci e talvolta abbagliati dalla luminosità del Creatore.

Un altro monastero femminile di area teutonica, quello cistercense di Helfta che era stato istituito intorno al 1129 in Sassonia, nei pressi di Eisleben, conobbe un’intensa stagione di mistiche “luminose”. Dal 1270, epoca dell’abbazia di Santa Gertrud von Hackeborn (1232-1292), si segnalò come dimora di Mechthild von Magdeburg (1207-1282/1294), beghina, poi monaca, e autrice di un trattatello mistico completamente incentrato sulla luce divina: *La luce fluente della divinità* (1991; *Das Fliessende Licht der Gottheit*, 1869), e di Mechthild von Hackeborn, altra monaca mistica. Intorno al 1250 Mechthild von Magdeburg fu spinta dal frate predicatore che la dirigeva spiritualmente, Heinrich von Halle, a mettere su carta le proprie visioni, per quanto – come lei sostiene – in realtà Dio stesso l’avesse già persuasa a scrivere. Il testo originale, scritto nella lingua di Mechthild von Magdeburg, non ci è pervenuto. I manoscritti tedeschi più antichi (tedesco di Basilea) che ci trasmettono l’intero testo risalgono al 1343-1345 e furono compilati per volontà del circolo dei cosiddetti “Amici di Dio”, guidato da Enrico di Nördlingen, e del quale fece parte anche Johannes Tauler. I codici – e credo che ciò sia significativo – contengono il *Liber specialis gratiae* di Mechthild e i *Sermoni* di Eckhart¹⁹. Il *Libro* è un dialogo tra l’anima e il Creatore che richiama molto da vicino il *Cantico dei Cantici* e la mistica sponsale: Dio penetra e scorre in tutte le creature e in tutta la creazione, mentre l’arco della Trinità lancia le frecce di Dio sull’umanità con una luce splendente. L’anima è innamorata oltre ogni misura di Dio, languisce nel desiderio non controllabile di Lui, che è “il mio sole” e lei è “il tuo specchio” (cfr. Mechthild von Magdeburg 1991, 1-4, 34-35). Dio acceca i sensi spirituali perché “la divinità è incandescente e ... tutto il fuoco che illumina il cielo e i santi è fluito dal suo divino respiro” (ivi, 1-44, 51-56, 54). E l’anima, in tutto ciò, si è svegliata “nella luce dell’amore, ovvero nella verità” (ivi, 5-28, 228-229, 229) perché, finalmente, Dio è luce (ivi, 294)²⁰. Vibrante di desiderio e costellato di ri-

¹⁹ Vi è anche un manoscritto latino redatto poco tempo dopo la morte dell’autrice presso il convento domenicano di Halle e conosciuto con il titolo di *Revelationes* ma interviene sulla testualità originaria ordinandola tematicamente (Ruh 2002, 262-264).

²⁰ “Du bist min trost ..., und ich bin din spiegel” (Mechthild von Magdeburg 1980, 7); “Wan dú gotheit ist so fúrig heis, / Als du selb wol weist, / Das alles fúr und alle die glút / Das den himmel und alle heligen lúhten tut, / Und brennen, das ist alles geflossen / Usser sinem menschlichen munde ...” (ivi, 20).

flessioni anche teologiche – l'autrice era una donna dotta –, il testo non ebbe grande fortuna, perché gli stessi domenicani di Halle vi ravvisarono alcune “sbavature” teologiche che non ne rendevano particolarmente opportuna la diffusione.

La badessa che accolse Mechthild, Gertrud, fu a sua volta estensore del *Liber specialis gratiae*, dedicato a descrivere le visioni di Mechthild von Hackeborn e, dopo la sua morte, a raccontarne la santa vita e l'altrettanto santo *dies natalis*²¹. Il *Liber* conobbe una intensa circolazione manoscritta e a stampa con traduzioni in varie lingue, non in ultimo perché promosso dai frati domenicani che avevano in cura il monastero e, dopo, dall'Ordine dei Frati Predicatori. Il testo infatti fu redatto fin da subito in latino, la lingua internazionale, ma soprattutto era tanto solidamente ortodosso quanto, invece, il libro di Mechthild von Magdeburg era pericolosamente in bilico. Anche il *Liber* ci racconta del rapporto d'amore tra l'anima e Dio, tuttavia si concentra sul cuore divino, regalato da Cristo alla mistica come pegno d'amore. E persino il cuore rimanda alla luce divina: Mechthild talvolta lo descrive come una lampada e, almeno una volta, come una camera ottica: guardandovi dentro riesce a vedere scene altamente simboliche e sapienti (ivi, 323).

Gertrud fu autrice di altri due libri, gli *Exercitia spiritualia* e il *Legatus divinae pietatis*, per il quale si impegnò la consorella che già l'aveva aiutata nella composizione del *Liber*. Il *Legatus* stesso è luce: “Io ti ho scelto come luce dei popoli”, afferma Dio riferendosi ad esso, ed è incentrato sul rapporto estatico tra Gertrud e Dio (ivi, 327. Espressioni come queste sono ricorrenti non poco nel *Legatus*, cfr. per esempio Gertrude di Helfta 2008, 1-1, 33-34, 34). Nelle carte che lo compongono viene esaltato il cuore di Gesù, mostrato a Gertrud dal Creatore come una lampada accesa. Lampada infuocata degna della luce divina. “Tu, o Dio” – scrive Gertrud – “che sei la verità più chiara di ogni luce ma più riposto di ogni segreto, hai deciso di dissipare la coltre della mia tenebra” (ivi, 33)²². La luce di Dio, i raggi di verità, l'illuminazione dell'anima riempiono il libro. La luce esce addirittura dagli occhi di Cristo e penetra negli occhi dell'amata monaca fluendo nel suo corpo per donarle una forza meravigliosa.

L'Ordine dei Frati Predicatori prese in carico le opere di queste sante monache – in special modo di Gertrud e di Mechthild von Hackeborn, come è stato appena argomentato – coltivando un filone di scritti, specificamente femminili, che vanno ad esaltare lo stretto rapporto tra ani-

²¹ Con la badessa collaborò un'altra monaca, il cui nome resta oscuro.

²² La traduzione di Coco qui utilizzata non rispetta la ripartizione in capitoli e paragrafi presente nell'edizione critica curata da Doyère e citata in bibliografia. Si ricorre pertanto in questo caso alla sola traduzione interpretativa, condotta sulla base di testimoni manoscritti vagliati accuratamente.

ma amante e Dio Amato. Un rapporto che si presta ad esser letto ancora attraverso il parametro dell'effusione luminosa. Caterina da Siena illuminerà molte tra le sue Lettere esaltando l'unione Luce-Amore. "O verità antica et nuova, l'anima, che ti possiede, è privata della povertà della tenebre; et ha la ricchezza della luce: non dico luce per visioni mentali, né per altre consolazioni, ma luce di verità, cioè che conosciuta la verità nel sangue, l'anima si inebria, gustando Dio per affetto di carità col lume della santissima fede ...", scriveva a Giovanni Terzo, dei frati agostiniani. In questa, come in moltissime altre lettere, Caterina ricorre alla luce divina e ai lumi, talvolta evidenziandone lo splendore con il ricorrere all'opposto: la tenebra dell'ignoranza o, peggio, del peccato²³. Il parlare sapienziale sembra contraddistinguere molte tra le sante e le beate domenicane vissute tra Tre e Quattrocento. Se Santa Caterina, nel *Dialogo*, apprende da Dio che Domenico "prese l'ufficio del Verbo", è pur vero che le sue seguaci più tarde – forse incoraggiate da quell'annullamento di genere per i consacrati di cui aveva scritto Tommaso d'Aquino²⁴ –, non di rado si sarebbero comportate come teologhe, ma in lingua materna. Caterina sarebbe divenuta la maestra di una schiera eccellente di discepole, tutte innamorate della Santa Scrittura, da Caterina Fieschi, alla quale la "manna abscondita" della Scrittura provocava il congiungimento estatico con il Creatore, a Domenica da Paradiso, apostola e profetessa della Firenze di fine Quattrocento, oltre che autrice di varie operette spirituali e di una straordinaria raccolta di *Sermoni* (cfr. Gagliardi 2007). La protagonista assoluta delle memorie stilate da queste domenicane è la *cognitio Dei experimentalis per Verbum*, e tale *cognitio* è luminosa e illuminata.

Pur se attraverso sondaggi del tutto rapsodici e incompleti mi pare tuttavia di poter rilevare come, nell'arco cronologico preso in esame, sia esistita una sorta di circolarità, o comunque una circolazione feconda, dei sintagmi concettuali relativi alla luce di Dio che è fluita dalla speculazione teologica, alla filosofia e alla teologia mistica, dalla liturgia all'esperienza "concreta" del divino realizzatasi attraverso visioni e rivelazioni. Insomma testi ed elaborazioni concettuali, rituali e spirituali hanno finito per contaminarsi felicemente gli uni con gli altri. E, altresì, si rileva l'occorrenza di una sorta di divisione di genere in base alla quale agli uomini sarebbe spettata la parola sapienziale ma tendenzialmente filosofica e teologica, mentre alle donne la parola sapienziale ma dichiaratamente mistica. Quanto poi, l'una si nutrisse dell'altra e viceversa, è altra storia.

²³ *Lettere devotissime della beata Vergine Caterina da Siena*, In Venezia, Speranza, MDLXII, 157.

²⁴ Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae. Secunda Secundae*, q. CLXXVII, art. 2.

Riferimenti bibliografici

- Horae / Diurnae / Breviarii Romani / ex decreto / Ss. Concilii Tridentini restituti / S. PII V. PONTIF. MAXIMI / Jessu editi / CLEMENTIS VIII. ET URB. VIII / Auctoritate recogniti / cum officiis sanctorum / per Summos Pontifices novissime concessis. / Cum expressa Licentia, et Adprobatione Ordinarii Augustani. / CAMPODUNI MDCCCXXXVIII. / In Typographia Köseliana.
- Adam Pulchrae Mulieris (1908), *Liber de intelligentiis*, in Baumker, IX-XX und 1-71.
- Agnoli Francesco (2007), *Roberto Grossatesta. La filosofia della luce*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano.
- Al-Ghazali [Abū-Ḥāmid Muḥammad] (1987), *Die Nische der Lichter*, aus dem Arabischen übersetzt, mit einer Einleitung, mit Anmerkungen und Indices hrsg. von Abd-Elhamid Elschazli, Hamburg, F. Meiner. Trad. it. e cura di Laura Vecchia Vaglieri, Roberto Rubinacci (1989), *La nicchia delle luci*, Milano, TEA.
- Alighieri Dante (1964), *Il Convivio*, ridotto a miglior lezione e commentato da Giovanni Busnelli, Giuseppe Vandelli, con introduzione di Michele Barbi, seconda edizione con appendice di aggiornamento a cura di A.E. Quaglio, Firenze, Le Monnier.
- von Augsburg David (1899), *De exterioris et interioris hominis compositione secundum triplicem statum incipientium, proficientium et perfectorum, libri tres*, Ad Claras Aquas (Quaracchi), Ex typographia eiusdem Collegii.
- Baumker Clemens (1908), *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, Bd. III, *Witelo. Ein Philosoph und Naturforscher des XIII Jahrhunderts*, Heft 2, Münster, Aschendorff.
- (1924), “Zur Frage nach Abfassungszeit und Verfasser des des irrtümlich Witelo zugeschriebenen *Liber de intelligentiis*”, in *Miscellanea Francesco Ehrle. Scritti di storia e paleografia pubblicati sotto gli auspici di Pio XI in occasione dell’ottantesimo natalizio dell’e.mo cardinale Francesco Ehrle*, vol. IV, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, 89-104.
- Beierwaltes Werner (1980), “Licht (Antike, Mittelalter und Renaissance)”, in Joachim Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. V, *L-Mn*, Basel-Stuttgart, Francke, coll. 282-286.
- (1994), *Eriugena. Grundzüge seines Denkens*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. Trad. it. di Enrico Peroli (1998), *Scoto Eriugena, i fondamenti del suo pensiero*, presentazione di Giovanni Reale, Milano, Vita e Pensiero.
- Bertini Malgarini Patrizia, Vignuzzi Ugo (2008), “Il ‘Liber Spiritualis Gratiae sanctae Melchiadis virginis’ e il volgarizzamento di Gubbio (ms Armanni I G 2)”, *Archivio Italiano per la Storia della pietà XXI*, 61-104.
- Bertola Ermenegildo (1953), *Salomon Ibn Gabirol (Avicebron). Vita, opere, pensiero*, Padova, CEDAM.
- Bettoni Efrem (1973), *S. Bonaventura da Bagnoregio. Gli aspetti filosofici del suo pensiero*, Milano, Biblioteca francescana provinciale.
- Biffi Inos, Marabelli Costante (2008), *Figure del pensiero Medievale. Storia della teologia e della filosofia dalla tarda antichità alle soglie dell’umanesimo*, vol. IV, *La nuova razionalità. XIII secolo*, Milano-Roma, Jaca Book-Città Nuova.
- von Bingen Hildegard (1978), *Scivias*, ed. by Adelgundis Führkötter, Angela Carlevaris, Turnhout, Brepols.
- (1991-1993), *Epistolarium*, in Lieven van Acker (ed.), *Corpus Christianorum Continuatio Medievalis*, voll. 91A-91B, Turnhout, Brepols.

- (1996), *Liber divinatorum operum*, cura et studio Albert Delorez, Peter Dronke, Thurnout, Typographi Brepols editores pontifici.
- Bollini Paolo (1994), *Dante visto dalla Luna. Figure dinamiche nei primi canti del Paradiso*, introduzione di Mario Spinella, Bari, Dedalo.
- Bonaventura (1890), *Itinerarium mentis in Deum*, in Id., *Tria opuscula seraphici doctoris S. Bonaventurae. Breviloquium, Itinerarium mentis in Deum et De reductione artium ad theologiam*, notis illustrata studio et cura PP. Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas (Quaracchi), Editio tertia, 329-406.
- (1994), *Opere*, vol. VI, *Sermoni Teologici*, tomo I, trad. di Pietro Maranesi, Renato Russo, Attilio Stendardi, introduzione, revisione e note a cura di Bernardino de Armellada, indici di Jacques Guy Bougerol, edizione bilingue latino-italiana a cura di Jacques Guy de Bougerol, Cornelio del Zotto, Leonardo Sileo, testo latino dell'Edizione Quaracchi (Editio maior, vol. V, 1891) con revisione del Curatore, Roma, Città Nuova.
- Bougerol J.G. (1989), "Saint Bonaventure et le Pseudo-Denys l'Aréopagite", in Id., *Saint Bonaventure. Etudes sur les sources de sa pensée*, Northampton, Variorum, 33-123.
- Corti Maria (1981), *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Le Lettere-Sansoni.
- Cristiani Marta (2014), *Lumières du haut Moyen Age. Héritage classique et sagesse chrétienne aux tournant de l'histoire*, Firenze, Sismel.
- della Croce Giovanna, a cura di (2002), *Ildegarda di Bingen, Scivias. Il nuovo cielo e la nuova terra*, presentazione di B.W. Hozeski, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana.
- D'Avenia Marco (1992), *La conoscenza per connaturalità in S. Tommaso d'Aquino*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano.
- Davy M.-M. (1955), *Essai sur la symbolique romane*, Paris, Flammarion. Trad. it. di Barbara Pavarotti (1999 [1988]), *Il simbolismo medievale*, a cura di Gianfranco De Turrís, Roma, Mediterranee.
- Dinzelbacher Peter (2012), *Deutsche und niederländische Mystik des Mittelalters. Ein Studienbuch*, Berlin-Boston, Walter de Gruyter & Co.-KG.
- Dionigi l'Areopagita (2009), *Tutte le opere*, introduzione di Giovanni Reale, trad. di Piero Scazzoso, revisione di Ilaria Ramelli, saggio introduttivo, prefazioni, parafrasi, note e indici di Enzo Bellini, saggio integrativo di C.M. Mazzucchi, Milano, Bompiani.
- Eckhart Johannes (1977), *Meister Eckhart. Deutsche Predigten und Traktate*, hrsg. und übers. von Josef Quint, München, Hanser. Trad. it. e cura di Marco Vanini (2002), *I sermoni*, Milano, Paoline (comprende i primi venti sermoni dell'ed. Quint, Bde. I e V).
- (1994), *Die lateinischen Werke*, Bd. III, *Magistri Echaridi Expositio sancti Evangelii secundum Iohannem*, hrsg. und übers. von Karl Christ, Albert Zimmermann, Stuttgart, Kohlhammer.
- Evelyn A.M., Goering Joseph, eds (2003), *Editing Robert Grosseteste. Papers given at the thirty-sixth annual conference on editorial problems* (University of Toronto, 3-4 November 2000), Toronto, University of Toronto Press.
- Federici Vescovini Graziella (2006 [2003]), *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo. Studi sulla prospettiva medievale e altri saggi*, Perugia, Morlacchi.
- Gagliardi Isabella (2007), *Sola con Dio. La missione di Domenica da Paradiso nella Firenze del primo Cinquecento*, Firenze, Sismel.
- Gamba Ulderico (1944), "Roberto Grossatesta traduttore e commentatore del *De mystica Theologia* del Pseudo-Dionigi Aeropagita", *Aevum* 18, 125.

- Gertrude di Helfta (1896), *Oeuvres spirituelles*, vol. II, *Le Héraut*, éd. par Pierre Doyère, livres I-II, SC 139, Paris, Cerf. Trad. it., introduzione e note di Lucio Coco (2008), *L'araldo del divino amore. Diario spirituale*. Cinisello Balsamo, San Paolo.
- Gertrud die Große (1967), *Oeuvres spirituelles*, vol. I, *Les exercices*, texte latin, introduction, traduction et notes par Jacques Hourtier, Albert Schmitt, Paris, Cerf.
- Gnädinger Louise (1993), *Johannes Tauler: Lebenswelt und Mystische Lehre*, München, Beck.
- Grossatesta Roberto (1981), *Commentarius in Posteriorum analyticorum libros*, introduzione e testo critico di Pietro Rossi, Firenze, Olschki.
- (1990 [1982]), *Hexaëmeron*, ed. by R.C. Dales, Servus Gieben, London, British Academy by the Oxford University.
- (2011), *La Luce*, introduzione, testo latino, trad. e commento di Cecilia Panti, prefazione di Pietro Bassiano Rossi, Pisa, PLUS-Pisa UP.
- Gruber Monique (2008), “La prédication d’Henri Suso”, in Marie-Anne Vanhier, 83-90.
- Gutas Dimitri (1988), *Avicenna and the Aristotelian Tradition. Introduction to Reading Avicenna’s Philosophical Works*, Leiden, Brill.
- Hof Hans (1952), *Scintilla animae. Eine Studie zu einem Grundbegriff in Meister Eckharts Philosophie mit besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses der Eckhartschen Philosophie zur neuplatonischen und thomistischen Anschauung*, Lund-Bonn, C.W.K. Gleerup-Hanstein.
- Karnes Michelle (2011), *Imagination, Meditation and Cognition in the Middle Ages*, Chicago-London, Chicago UP.
- Largier Niklaus (2000), “Von Hadewijch, Mechtild und Ditrich zu Eckhart und Seuse? Zur Historiographie der deutschen Mystik und der deutschen Dominikanerschule”, in Walter Haug, Wolfram Schneider-Lastin (Hrsgg.), *Deutsche Mystik im Abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte: Kolloquium Kloster Fischingen 1998*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 93-118.
- Lettere devotissime della beata Vergine Caterina da Siena*, In Venezia, Speranza, MDLXII.
- Lia Pierluigi (2007), *L'estetica teologica di Bernardo di Chiaravalle*, Firenze, Sismel.
- Libera Alain de (1984), *La mystique rhénane. D’Albert le Grand a Maître Eckhart*, Paris, O.E.I.L. Trad. it. di Aldo Granata (1994), *Introduzione alla mistica renana. Da Alberto Magno a Meister Eckhart*, presentazione di Inos Biffi, Milano, Jaca Book.
- Lilla Salvatore (2005), *Dionigi l’Areopagita e il platonismo cristiano*, Brescia, Morcelliana.
- Lubac Henri de (1956), *Sur les chemins de Dieu*, Paris, Aubier. Trad. it. di Marcello Morganti (2008), *Opera omnia*, vol. I, *Sulle vie di Dio. L’uomo davanti a Dio* (sezione I), introduzione di Elio Guerriero, Milano, Jaca Book.
- Mariani Guglielmo (2005), *La luce. Da: phōz/luce a: phainomenoz/ciò che emerge dalla luce e si manifesta: natura, teoria, storia, colore, ombra, arte, estetica, mistica, metafisica, fenomenologia, ontologia, mistero, poesia*, Roma, Gangemi.
- Matilde di Hackeborn, Santa (2013), *Il Libro della grazia speciale. Passi scelti*, a cura di Alessia Piana, Roma, Appunti di Viaggio.
- Mechthild von Magdeburg (1869), *Offenbarungen der Schwester Mechthild von Magdeburg oder das fließende Licht der Gottheit*, aus der einzigen Handschrift

- des Stiftes Einsiedeln hrsg. von P. Gall Morel, Regensburg, Druck und Verlag von Georg Joseph Manz. Trad. it. e cura di Paola Schulze Belli (1991), *La luce fluente della Divinità*, Firenze, Giunti.
- Mooney C.M., ed. (1999), *Gendered Voices: Medieval Saints and Their Interpreter*, foreword by Walker Bynum, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 121-135.
- Moreschini Claudio (2013), *Storia del pensiero cristiano tardo antico*, con la collaborazione di Francesco Perono Cacciafoco, Giovanni Catapano, Sara Matteoli et al., indici a cura di Vincenzo Cicero, Milano, Bompiani.
- Nichilo Angelo (2013), "Innovazione linguistica nella mistica tedesca. Il caso dei verbi della sofferenza con prefisso durch – nel Büchli der Ewigen Weisheit di Einrich Seuse", *Quaderni di Palazzo Serra* 22, 12-53.
- Olschki Leo (1933), "Sacra doctrina e Theologia mystica. Il Canto XXX del Paradiso", *Il Giornale dantesco* XXXVI, 3-23.
- Panti Cecilia (1999), "L'incorporazione della luce in Roberto Grossatesta", *Medioevo e Rinascimento* 13, 10, 45-102.
- (2001), *Moti, Virtù e Motori Celesti nella Cosmologia di Roberto Grossatesta, studio ed edizione dei trattati "De Sphaera", "De Cometis", "De motu supercelestium"*, Firenze, Sismel.
- (2003), "Robert Grosseteste's Early Cosmology", in A.M. Evelyn, Joseph Goering (eds), 135-166.
- Pattin Adriaan (1966), "Le Liber de causis. Edition établie à l'aide de 90 manuscrits, avec introduction et notes", *Revue Philosophique de Louvain* 64, 83, 90-203.
- Pereira Michela, Cristiani Marta, a cura di (2003), *Ildegarda di Bingen. Il libro delle opere divine*, testo latino a fronte, con un saggio introduttivo di Marta Cristiani, Milano, Mondadori.
- Proclo (2007), *Die Übersetzungen der Elementatio Theologica des Proklos und ihre Bedeutung für den Proklostext*, hrsg. von H.C. Günther, Leiden, Brill.
- Pseudo Dionigi l'Areopagita (1993 [1986]), *Gerarchia celeste, Teologia Mistica, Lettere*, trad., introduzione e note a cura di Salvatore Lilla, Roma, Città Nuova.
- Pseudo Ovidio (1968), *De Vetula*, text, introduction and notes by D.M. Robathan, Amsterdam, Hakkert.
- Quero-Sasche Andrés, Steer Georg, Hrsgg. (2008), *Meister Eckarts Strassburger Jahrzehnt*, Stuttgart, Kohlhammer.
- Quinn C.T. (1948), "Robert Grosseteste and the Corpus Dyonisiacum: accessing Spiritual Realities through the Word", in A.M. Evelyn, Joseph Goering (eds), 91-102.
- Rubino Elisa (2008), "'Dà von spricht der liechte Dionysus': Meister Eckhart e Dionigi Areopagita", in Loris Sturlese (a cura di), *Studi sulle fonti di Meister Eckhart*, vol. I, *Aristoteles, De anima, Augustinus, De Trinitate, Avicenna, Opera, Dionysius, Opera, Liber de causis, Proclus, Opera, Seneca, Opera*, Fribourg, Academic Press, 113-122.
- Ruh Kurt (1993), *Geschichte der abendländischen Mystik*, Bd. II, *Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit*, München, Beck. Trad. it. di Giuliana Cavallo-Guzzo, Cesare De Marchi (2002), *Storia della mistica occidentale*, vol. II, *Mistica femminile e mistica francescana delle origini*, Milano, Vita e Pensiero.
- Speer Andreas (1994), "'Lux est prima forma corporalis'. Lichtphysik oder Lichtmetaphysik bei Robert Grosseteste", *Medioevo* 20, 51-76.
- Squadrani Ireneo, O.F.M., a cura di (1932), "Tractatus de luce Fr. Bartholomaei De Bononia", *Antonianum* VIII, 202-494.

- Suso Enrico (1872), *Das Büchlein von der ewigen Weisheit durch Heinrich Suso. Mit einer Zugabe aus Suso's Predigten und Briefen*, Leipzig, G. Sinhuber. Trad. it. di Franca Belski (1992), *Libretto dell'eterna sapienza*, a cura di Giovanna della Croce, Milano, Edizioni Paoline.
- Susone Enrico (1971), *Opere spirituali del beato Enrico Susone*, versione, introduzione a cura del p. Bernardino De Blasio, Alba, Edizioni Paoline.
- Tauler Johannes (1910), *Die Predigten Taulers. Aus der Engelberger und der Freiburger Handschrift sowie aus Schmidts Abschriften der ehemaligen Strassburger Handschriften*, hrsg. von Ferdinand Vetter, Berlin, Weidmann. Trad. it. di Franca Belski (1997), *I Sermoni*, introduzione e note a cura di Marco Vannini, Milano, San Paolo.
- Thomson S.H. (1940), *The writings of Robert Grosseteste, bishop of Lincoln (1235-1253)*, Cambridge, Cambridge UP.
- Tommaso d'Aquino (1881), *La somma di S. Tommaso d'Aquino dottor Angelico Intorno alla verità della cattolica fede contro i gentili*, prima versione italiana col testo latino a fronte dedicata a S.E. Reverendissima Mons. Giovan Battista Scalabrini vescovo di Piacenza, Firenze, G.B. Giachetti editore.
- (2000), *La Somma contro i Gentili*, vol. I, a cura di p. Tito Sante Centi, Bologna, Edizioni Studio Domenicano.
- (2004), *Expositio sancti Thomae*, in Id., *Commento ai nomi divini di Dionigi*, vol. I., trad. e introduzione a cura di Battista Mondin, Bologna, Edizioni Studio Domenicano.
- (2014), *La somma teologica*, vol. III, *Seconda parte. Seconda sezione*, testo latino dell'Edizione Leonina, trad. it. a cura dei frati domenicani, introduzione di Giuseppe Barzaghi, Bologna, Edizioni Studio Domenicano.
- Vannier Marie-Anne, éd. par (2008), *La prédication et l'Eglise chez Eckhart et Nicolas de Cues*, Actes des colloques tenus en 2005 et 2006, Institut für Cusanus Forshungen, Paris, Cerf.
- Vannini Marco (1991), *Meister Eckhart e "il fondo dell'anima"*, testi dalle due "Questioni parigine" (tratte dalle *Opere latine*) e undici "Sermoni tedeschi", Roma, Città Nuova.
- Wilms Hieronymus (1934), "De scintilla animae", *Angelicum* XIV, II, 194-211.

LUX, LUMEN ET ILLUMINATIO:
ALCUNI RIFLESSI NELLA LETTERATURA MEDIEVALE

Letizia Vezzosi
Università degli Studi di Firenze (<letizia.vezzosi@unifi.it>)

Abstract

In spite of the common definition of the Medieval age as the Dark ages, light and the theme of light was central in Medieval arts inasmuch as it was the major connotation of beauty. According to Medieval epistemic and metaphysics, light was a manifestation of God and its articulation in *lux*, *lumen* and *illuminatio* allows men to achieve Truth. This article explores the role of light and the use of different terminology for it in Medieval literature, in particular in poetry, with two cases: Dante's poetry and the Old Saxon *Heliand*.

Keywords: *dark ages, lexicon, light, metaphysics, Middle Age*

Fin dalla sua origine, il termine “medioevo” ovvero “età di mezzo” viene concepito come intervallo temporale “oscuro” intermedio tra una fulgida modernità (qualunque essa sia) e un passato altrettanto fulgido. È Petrarca che per primo ha contestualizzato e storicizzato il passato, cosciente che tra questo e il suo presente vi era un'incoltabile frattura, che denota appunto quale *tenebra*.

Nolui autem pro tam paucis nominibus claris, tam procul tantasque per tenebras stilum fere. (Petrarca, *Familiars* XX, 8)¹

Non volli per amore di così pochi nomi illustri guidare la mia penna così lontano e attraverso tali tenebre.²

¹ Non è l'unico passo in cui Petrarca allude al periodo romano post-repubblicano come *tenebra*; oltre alle lettere, l'immagine ricorre nel *De viris illustribus*, nelle *Invectiva* e nel *Secretum*. Vedi in <<http://www.bibliotecaitaliana.it>> la sezione dedicata dall'Università della Sapienza all'*Opera Omnia* nel sito di Biblioteca Italiana: *Canzoniere*; *Trionfi*; *Memorabilia de Laura*; *Vita di Petrarca*, edizione 1477 di Petrarca (ovvero <<http://www.bibliotecaitaliana.it/indice/elenco/letter/P>>, 11/2016).

² Trad. it. tratta dal sito della Biblioteca italiana. Se non diversamente indicato, le traduzioni sono dell'autore.

Se Petrarca è quindi il primo umanista a utilizzare l'espressione *tenebra* come un termine di periodizzazione (Mommsen 1942), saranno piuttosto gli studiosi successivi a attribuirgli il merito o demerito di aver indicato il suo periodo come un "evo buio" (Rehm 1930)³: sicuramente la metafora dell'oscurità prese corpo subito dopo Petrarca, ma è a partire da Gibbon, che a lui si richiama, e al suo saggio *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* che "medioevo" e "secoli bui" cominciarono addirittura ad essere sentiti come sinonimi (Nelson 2007). Ma per Petrarca è avvolto da "tenebris et densa caligine"⁴ chi non è vissuto nella Roma antica⁵, e non chi vive nel suo tempo che, al contrario, è un "lucidus meridies"⁶. Difatti, come ci dice Petrarca stesso, l'uomo medievale che pure trascorrevva gran parte del giorno immerso nell'oscurità dei luoghi o della notte, si rappresenta in un ambiente luminosissimo.

Estremamente luminosa è infatti l'arte medievale. Emozionano le miniature dei codici che, magari eseguite in ambienti ombrosi rischiarati da una sola finestra o dal lume di una candela, sono piene di luce, ma di una luminosità particolare generata dall'accostamento di colori puri come l'oro, l'argento, il rosso, il bianco, l'azzurro senza sfumature. Le immagini sono caratterizzate da colori che generano luce dall'accordo d'insieme, piuttosto che da una luce che le avvolge in chiaroscuri da cui emerge il colore oltre alla figura, come invece accade nella pittura barocca, ad esempio. E questo è evidente non solo nelle ben note miniature de *Les Très riches heures du Duc de Berry* (ca. 1412-1416), frutto di una stagione matura e sviluppata, ma anche nelle meno note e non meno interessanti miniature mozarabiche, che giocano sui contrasti violenti di rossi, gialli e blu, o ottoniane, dove i colori si stagliano contro lo splendore dell'oro, o nelle ancora meno conosciute, e molto più antiche, miniature del mondo anglosassone, come quelle del Salterio Vespasiano (metà del VIII sec.) o del Codice Amiatino (inizio VIII sec.), in cui gli intrecci ornamentali e i motivi geometrici insulari si restringono nelle cornici per fare spazio a scene con figure realizzate con inchiostri dai colori vivi e splendenti.

³ A dire il vero, su questo punto c'è sempre più dissenso. Basti ricordare le parole di Varga (1931) che nella sua tesi di dottorato sottolinea come "finsteren Mittelalter" sia stato nella storia una sorta di *Schlagwort* e che "Petrarca und Colluccio Salutati bezeichnen im allgemeinen noch nicht das von ihnen abgelehnte Jahrtausend mit der Metapher der Finsternis" (ivi, 41; Petrarca e Colluccio non descrivono ancora il millennio da questi rifiutato con la metafora dell'oscurità).

⁴ Nello specifico, si tratta dei Galli; vedi il passo delle *Invectiva contra eum qui maledixit Italiae* di Petrarca 2003, 456.

⁵ Questa interpretazione viene confermata da più espliciti riferimenti di Petrarca stesso nelle sue *Epistole Familiari*. A questo proposito vedi l'edizione e il volgarizzamento di Fracassetti, la prima del 1859-1863 e il secondo del 1863-1867.

⁶ "Intempesta fuit illis nox; nobis est fulgidus meridies" (Petrarca 2003, 456; Quelli ebbero una notte fonda; noi un mezzogiorno splendente).

Analogamente anche la pittura ci racconta di uno splendore che proviene dal colore, che sia questo nei fondi colorati, come il blu⁷ di lapislazzuli della Cappella degli Scrovegni, o dorati, come *La Maestà* di Duccio di Buoninsegna, su cui si stagliano le figure altrettanto caratterizzate da colori puri e vivaci. La pittura medievale gioca su zone cromatiche definite e ostili alla sfumatura: non c'è ombra, se non nelle pieghe degli abiti, come se le figure stesse fossero la sorgente della luce, siano esse persone, edifici e piante o semplici decorazioni, come nell'*Albero della Vita* (1305-1310 ca.) di Pacino di Bonaguida.

E ancora più chiaramente colore e luce diventano i protagonisti assoluti nell'architettura medievale, in particolare nell'architettura gotica, in cui la luce, filtrata dalle finestre policrome, diventa essa stessa elemento strutturale, attraversando, permeando e così trasfigurando le pareti dell'edificio.

The stained-glass windows of the Gothic replace the brightly colored walls of Romanesque architecture; they are structurally and aesthetically not openings in the wall to admit light, but transparent walls. As Gothic verticalism seems to reverse the movement of gravity, so, by a similar aesthetic paradox, the stained-glass window seemingly denies the impenetrable nature of matter, receiving its visual existence from an energy that transcends it. Light, which is ordinarily concealed by matter, appears as the active principle; and matter is aesthetically real only insofar as it partakes of, and is defined by, the luminous quality of light. (von Simson 1962 [1956], 3-4)

Lo sono fin dal così inteso manifesto dell'architettura gotica, ovvero la cattedrale di St. Denis e soprattutto il suo deambulatorio dalle cui finestre, così come vennero concepite dall'abate Suger, i bagliori di rosso, il blu e il verde, quasi a ricordare le prime gemme della nuova Gerusalemme – diaspro⁸ e zaffiro⁹ –, informano la materialità delle pareti.

Nella poesia, il colore trascende la sua fisicità per diventare parola: nei poeti è infatti sempre presente – l'erba è verde, i capelli biondi, il sangue rosso, la pelle è bianca –, può possedere gradazioni, ma non esiste l'ombra, in cui il colore si snaturi e perda la sua distintività. Significativa è l'aggettivazione delle donne amate della poesia cortese o del Dolce Stil Novo, che ne sottolineano la loro bellezza: si ricordano la “blonda testa”

⁷ Vedi anche Pastoureau 2000.

⁸ “ὁ φωστῆρ ἀπὸ τῆς ὁμοιοῦ λίθου τιμωτάτω, ὡς λίθου ἰάσπιδι κρυσταλλίζοντι” (*Rivelazione* 21, 11; “il suo [di Gerusalemme] fulgore era simile a pietra preziosissima, quale pietra di diaspro splendente come cristallo”). Per tutte le citazioni bibliche in originale e le relative traduzioni di riferimento si rimanda a <<http://www.bibbiaedu.it/>>. Per una versione cartacea commentata si veda *La Bibbia di Gerusalemme* (2009), Bologna, Edizioni Dehoniane.

⁹ וַיִּרְאוּ אֶת אֵלֹהֵי יִשְׂרָאֵל וַתַּחַת רַגְלָיו כְּמַעֲשֵׂה לְבָנֹת הַפִּזְיֹר וּכְעֶצֶם הַשָּׁמַיִם לְטָהָר: (Esodo 24, 10; “E sotto i suoi piedi c'era ciò che sembrava come un'opera di lastre di zaffiro e per purezza come i cieli medesimi”).

di Giacomo da Lentini, “il viso di neve colorato in grana” del Guinizzelli, “il viso vermiglietto un pocolino... gola candida” di Boccaccio, o “il crespoglio giallo e’l verde” di Dante. La donna amata è bella soprattutto perché lucente (“Et la luors de sa biauté” di Chrétien de Troyes; e lo splendore della sua bellezza): il suo candore è superlativo (“Quan totz lo segles brunezis / de lai on yhl es si resplan” di Cercamon; quando tutto il mondo s’oscura, là dove lei è rispendente), il suo splendore è simile solo al sole (“sommigliante al sole è di sprondere” di Giacomo da Lentini), i suoi occhi sono tanto lucenti che non hanno eguali (“de’ più begli occhi che luceser mai” di Cino da Pistoia), il suo sguardo è così splendente che non ci si può riparare da tanto bagliore (“dal suo lume non mi può far ombra / poggio né muro né fronda verde” di Dante). Ma l’aggettivo che più degli altri è emblematico della sua bellezza, come indica inequivocabilmente il “e claro viso” di Giacomo da Lentini, è *clarus*, in altre parole la donna è bella perché dotata di *claritas*.

Che cosa si intendeva con *claritas* nel medioevo è ben spiegato da Tommaso d’Aquino nella sua *Summa Theologiae* secondo il quale, riprendendo idee che circolavano ampiamente molto tempo prima, alla bellezza necessitano: proporzione e *claritas*, dove *claritas* indica non solo la chiarezza per sé, ma anche la luminosità del colore.

Sicut accipi potest ex verbis Dionysii, IV cap. de Div. Nom., ad rationem pulchri, sive decori, concurrat et claritas et debita proportio ... pulchritudo corporis in hoc consistit quod homo habeat membra corporis bene proportionata, cum quadam debiti coloris claritate. (Tommaso d’Aquino, *Summa theologiae. Secunda secundae*, 145, 2)

Come si può rivelare dalle parole di Dionigi, IV cap. de Div. Nom., alla natura del bello o della grazia concorre sia lo splendore sia le debite proporzioni ... la bellezza del corpo consiste nell’avere le membra ben proporzionate, con la dovuta luminosità del colore. (Trad. it. dei Frati Domenicani 2014)

Già Ugo di San Vittore, nel suo trattato *Didascalicon*, vede nel colore, non in sé e per sé, ma nello splendore del medesimo, la causa della bellezza, che non solo attrae lo sguardo, ma è essa stessa fonte di piacere. E coerentemente di colore vivo fulgente appare vestita Beatrice nella visione di Dante: “M’apparve sotto verde¹⁰ manto / vestita di color di fiamma viva” (Dante, *Purgatorio* XXX, vv. 32-33).

Difatti di tutti non vi è colore più bello che quello della luce che rende possibile la percezione di forme e colori, che, illuminandole, informa tutte le cose, perché senza di essa non esisterebbero, conferendo così unità al tutto, in quanto presente in tutto ciò che la riceve; al contempo, non è dagli altri elementi condizionata, ma rimane pura e indivisibile: “La luce è bella

¹⁰Da notare che Ugo di San Vittore nel *De tribus Diebus* loda il colore verde come il più bello, perché simbolo della primavera e della rinascita.

di per sé, ‘poiché la sua natura è semplice, e ha in sé tutte le cose insieme; perciò è massimamente unita, e proporzionata a sé in modo assai concorde a causa dell’uguaglianza” (da *Hexaemeron*, citato in Agnoli 2007, 150) .

Τὸ δὲ τῆς χροῶς κάλλος ἀπλοῦν
μορφῆ καὶ κρατήσῃ τοῦ ἐν ὕλῃ
σκοτεινοῦ παρουσίᾳ φωτὸς
ἄσωμάτου καὶ λόγου καὶ εἶδους
ὄντος. Ὅθεν καὶ τὸ πῦρ αὐτὸ παρὰ
τὰ ἄλλα σώματα καλόν. (Plotino,
Enneadi I, 6, 3)¹¹

La bellezza del colore è qualcosa di semplice, in virtù di una forma, ed è dovuta alla vittoriosa presenza della luce – realtà incorporea, ragione, idea – sull’oscurità della materia. Perciò, più di ogni altro corpo, è bello in se stesso, il fuoco. (Trad. it. di Cilento 1947, 101)

Questa esaltazione della luce non risponde soltanto a ragioni estetiche, potremmo dire, anche se è innegabile l’esistenza di un’elaborata estetica medievale, ma risponde ad una precisa visione del mondo e del vero. In altre parole, l’estetica della luce è consustanziale a una metafisica della luce¹². Senza entrare nel dettaglio, che non mi compete e per cui non avremmo neppure lo spazio sufficiente, merita a questo punto indicare i principi di tale pensiero, pur consapevoli dell’inevitabile banalizzazione, che un trattamento superficiale dell’argomento fatalmente comporta, concentrandosi su quei concetti essenziali all’analisi della luce nella letteratura.

L’assunto primario è che “Dio è luce” (da *Hexaemeron*, citato in Agnoli 2007, 130): l’idea che affonda la sua origine del passato dell’antiche civiltà (non si dimentichi per esempio il Baal semitico o il Ra egizio) trova una sua prima collocazione nel pensiero di Platone come sole del Bene, che è causa della conoscenza, ma anche dell’essenza e dell’esistenza, e successivamente un’ulteriore rielaborazione attraverso la tradizione neoplatonica, secondo la quale la materia sarebbe l’ultimo stadio (degradato) di una discesa per “emanazione” di un Uno inattingibile e supremo e la luce che risplende sulla materia non corrisponderebbe a nient’altro se non che al riflesso dell’Uno da cui essa emana. Ne consegue che la luce appare come il più nobile dei fenomeni naturali, il meno materiale, e pertanto l’approssimazione maggiore alla forma pura (all’idea).

¹¹ I passi in greco sono tratti da Kirchoff 1856.

¹² Con metafisica della luce, termine coniato dal filosofo tedesco Clemens Bäumker nel 1916, si intende la tendenza a elaborare dottrine fisiche e metafisiche mettendo al centro la categoria della luce.

“Ὅθεν καὶ τὸ πῦρ αὐτὸ παρὰ τὰ ἄλλα σώματα καλόν, ὅτι τάξιν εἶδους πρὸς τὰ ἄλλα στοιχεῖα ἔχει, ἄνω μὲν τῆ θέσει, λεπτότατον δὲ τῶν ἄλλων σωμάτων, ὡς ἐγγὺς ὄν τοῦ ἀσωμάτου, μόνον δὲ αὐτὸ οὐκ εἰσδεχόμενον τὰ ἄλλα· τὰ δ’ ἄλλα δέχεται αὐτό. Θερμαίνεται γὰρ ἐκεῖνα, οὐ ψύχεται δὲ τοῦτο, κέχρωσται τε πρῶτως, τὰ δ’ ἄλλα παρὰ τούτου τὸ εἶδος τῆς χροᾶς λαμβάνει. Λάμπει οὖν καὶ στιλβει, ὡς ἂν εἶδος ὄν. Τὸ δὲ μὴ κρατοῦν ἐξίτηλον τῷ φωτὶ γινόμενον οὐκέτι καλόν, ὡς ἂν τοῦ εἶδους τῆς χροᾶς οὐ μετέχον ὄλου. (Plotino, *Enneadi* I, 6, 3)

Poiché, paragonato agli altri elementi, è bello in se stesso il fuoco: infatti è sublime, per posizione; sottilissimo tra tutti; ai limiti, quasi, della natura incorporea; esso solo non accoglie in sé le altre cose, mentre le altre l'accolgono; infatti, queste si riscaldano al suo contatto, mentre esso non si raffredda mai. Inoltre il fuoco ha da sé, nativamente, il colore; le altre cose ricevono da lui la forma del colore: esso brilla e splende, quasi fosse un'idea. Ma ciò che per mancanza di vigore affievolisce la luce non ha più bellezza, poiché non partecipa interamente all'idea di colore. (Trad. it. di Cilento 1947, 101)

Le idee neoplatoniche si integrano e si sviluppano all'interno del pensiero cristiano, prima con Sant'Agostino e la nozione di percezione intellettuale che risulta da un atto di illuminazione (*illuminatio*) in cui l'intelletto divino illumina la mente umana, e poi con Dionigi l'Areopagita¹³ (IV-V sec.) e la fusione del pensiero neoplatonico con la teologia della luce del Vangelo di San Giovanni, per cui il Logos divino è concepito come la vera luce che risplende nell'oscurità¹⁴ e da cui sono create tutte le cose e che “φωτίζει πάντα ἄνθρωπον ἐρχόμενον εἰς τὸν κόσμον” (Gv 1, 9; “illumina ogni uomo che viene al mondo”). La creazione diventa atto d'illuminazione e contemporaneamente l'universo creato non potrebbe esistere senza luce, perché se la luce cessasse, tutto svanirebbe nel nulla. Da questo concetto metafisico della Luce l'Areopagita deriva anche la sua epistemologia secondo cui la creazione è auto-rivelazione di Dio¹⁵; tutte le creature sono “luci”¹⁶ che con la loro esistenza testimoniano la luce divina, perché manifestazioni (a vari livelli: immagini, vestigia o ombre) del

¹³ L'edizione dell'*opera omnia* di Dionigi l'Areopagita a cura di Migne è anche disponibile in <http://www.documentacatholicaomnia.eu/30_20_0531-0533-_Dionysius_Aeropagita.html> (11/2016).

¹⁴ “ἐν αὐτῷ ζωὴ ἦν, καὶ ἡ ζωὴ ἦν τὸ φῶς τῶν ἀνθρώπων· καὶ τὸ φῶς ἐν τῇ σκοτίᾳ φαίνει, καὶ ἡ σκοτία αὐτὸ οὐ κατέλαβεν” (Gv 1, 4-5; “In lui era la vita, e la vita era la luce degli uomini. E la luce risplende nelle tenebre e le tenebre non l'hanno compresa”).

¹⁵ “Omnia quae sunt lumina sunt ... unus Deus, una bonitas, unum lumen diffusum in omnia quae sunt ut essentialiter subsistant, splendens in omnibus quae sunt” (Scoto Eriugena, *Expositiones super Ierarchiam S. Dionigii*, I; tutto ciò che è luce ... unico Dio, unica bontà, unica luce diffusa in tutto ciò che è perché sussista essenzialmente, risplendendo in tutto ciò che è).

¹⁶ “Lux est omnium essentia” (Scoto Eriugena *De divisione naturae* V; la luce è l'essenza di tutto).

Creatore¹⁷. Di tutte le cose create la luce è la manifestazione più diretta di Dio, perché come lo splendore divino nelle sue emanazioni rimane sempre indiviso e anzi unisce quelle tra le sue creature che lo accolgono, così la luce è semplicissima e priva di parti, indifferenziata, ma fonte di ogni differenziazione, è la forma che hanno in comune tutte le cose, il semplice che conferisce unità al tutto.

A questo punto è chiaro come l'estetica della luce si colleghi con la metafisica della luce. L'essenza dell'esperienza estetica non differisce dall'essenza dell'esperienza della fede (e della conoscenza) in quanto riconcilia il molteplice nell'unità. Non solo, ma l'esperienza estetica si fa propedeutica all'esperienza della conoscenza nella misura in cui grazie alla natura analogica¹⁸ della bellezza, il piacere che deriva dalla contemplazione della bellezza (luminosità) degli oggetti permette all'intelletto umano di cogliere per via intuitiva la realtà trascendentale che genera l'universo, di percepire l'impercepibile e di arrivare alla verità. Le forme visibili non sono attraenti per se stesse ma come manifestazioni e immaginazioni della bellezza invisibile: è attraverso di loro che la divina provvidenza chiama e attira l'anima dell'uomo verso la pura e invisibile bellezza della verità (cfr. Scoto Eriugena, *De divisione naturae*¹⁹). L'uomo medioevale conosce il divino, il vero, il buono attraverso la bellezza e il suo splendore luminoso, in quanto tanto più l'oggetto è luminoso, ovvero bello, tanto più partecipa dell'Uno. L'arte, quindi, acquista una funzione anagogica (cfr. Speer 2004) in quanto passaggio che conduce la mente ad ineffabili verità: "ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri" (*Suger Liber de rebus in administratione sua gestis* XXXII, vedi Panovsky 1979, 65; ma poteva essere trasferita, con l'aiuto di Dio, da questa bassa plaga a quella superiore in maniera anagogica).

¹⁷ Già nello Pseudo Areopagita (in particolare in *Nomi Divini*, IV) la bontà divina illumina, produce e vivifica tutte le cose, penetrandole dalle più alte e nobili, che però non possono raggiungere la sua eccellenza, alle più basse, che comunque non possono sfuggire al suo influsso. Questo pensiero trova poi un'ulteriore evoluzione in Giovanni Scoto Eriugena, per esempio nelle sue *Expositiones super Ierarchiam celestem S. Dionysii*, quando esplicita che proprio la contemplazione dei vari "lumi" sulla terra possono far intuire lo splendore di Dio e la sua magnificenza, in quanto ne sono diretta manifestazione.

¹⁸ "Essa [luce] fra le cose corporali è la dimostrazione più evidente per via analogica della Somma Trinità. Perciò Dio, che è luce, giustamente ha cominciato l'opera dei sei giorni dalla luce stessa, di cui tanto grande è la dignità", da Roberto Grossatesta, *Hexameron*; citato in Agnoli 2007, 150.

¹⁹ L'edizione dell'opera omnia di Scoto Eriugena a cura di Migne è anche disponibile in <http://www.documentacatholicaomnia.eu/30_10_0815-0877-_Joannes_Scotas_Erigena.html> (11/2016).

Ed in questo senso che va letta l'iscrizione che Suger ha posto sulla porta di bronzo dorata in cui esorta il visitatore (chiunque esso sia, *quisquis*) a non soffermarsi sull'oggetto in sé né sul suo valore, ma piuttosto sul lavoro e l'abilità che l'opera ha richiesto per raggiungere un tale splendore, perché proprio questo processo lo porterà a cercare la Verità (Nolan 1977): riprendendo Sant'Agostino, Suger indirizza l'osservatore alla bellezza interiore dell'uomo che tale bellezza visibile ha prodotto grazie alla divina illuminazione²⁰. È infatti, lo splendore, ovvero la bellezza, della creazione artistica il tramite materiale grazie al quale l'uomo può alla vera luce, alla vera conoscenza, al vero Bene: la mente tarda si eleva alla verità con l'ausilio delle cose materiali, e nella contemplazione (l'intelletto) risorge dall'immersione della materia.

Portarum quisquis attollere quaeris
honorem, Aurum nec sumtus, operis
mirare laborem. Nobile claret opus,
sed opus quod nobile claret Clarificet
mentes ut eant per lumina vera
Ad verum lumen, ubi Christus janua
vera Quale sit intus in his determinat
aurea porta. Mens hebes ad verum
per materialia surgit, Et demersa
prius hac visa luce resurgit. (Suger,
*Liber de rebus in administratione sua
gestis* XXVII, 189)²⁰

Chiunque tu sia se vuoi celebrare la
gloria di queste porte, non ammirare né
l'oro né la spesa, ma il lavoro dell'opera.
Riluce la nobile opera, ma l'opera che
nobilmente riluce illumina le menti
per modo che esse possano procedere,
attraverso vere luci, alla luce vera dove
Cristo è la vera porta. Come esiste nelle
cose del mondo lo dimostra l'aurea
porta: la cieca mente si innalza al vero
attraverso ciò che è materiale e da oscu-
rata che era si leva al vedere questa luce.

Il processo di conoscenza, come l'esperienza estetica, si articola in tre momenti in base alla manifestazione della luce, principio di ogni bellezza, come si riflette nella terminologia²². A questo riguardo merita

²⁰ “de quanta interioris hominis pulchritudine procedant haec opera dilectionis” (Agostino, *Sermones* CCCXXXVII; da quale grado di bellezza dell'uomo interiore discendono queste opere di piacere [estetico]).

²¹ Le opere complete di Suger secondo l'edizione di Lecoy de la Marche (1967) sono disponibili in <https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost12/Suger/sug_intr.html> (11/2016).

²² Si riprende da Tommaso: “lux est qualitas activa corporis caelestis, per quam agit ... Ipsa igitur participatio vel effectus lucis in diaphano, vocatur lumen. Et si fit secundum rectam lineam ad corpus lucidum, vocatur radius. Si autem casetur ex reverberatione radii ad corpus lucidum, vocatur splendor. Lumen autem commune est ad omnem effectum lucis in diaphano” (*De Anima Commentarium*, II, XIII, 420-422; la luce è la qualità attiva del corpo celeste attraverso la quale agisce ... pertanto la stessa partecipazione oppure effetto della luce nel corpo diafano si chiama lume. E se si realizza secondo una linea retta verso un corpo trasparente si chiama raggio. Se invece si produce dal riverbero del raggio su un corpo trasparente, si chiama splendore. Ma il lume è comune per effetto della luce in un corpo diafano).

ricordare la distinzione dei due termini *lux-lumen* presente nel passo del Vangelo di Giovanni (Gv 8, 12), in cui *lux* è la luce del mondo ovvero Cristo, che si distingue dalla luce della vita (*lumen*) inteso come l'illuminazione terrena. Infatti, la luce si manifesta sotto tre aspetti: come *lux* in quanto diffusività libera e origine di ogni movimento – e sotto questo aspetto essa penetra sino nelle viscere della terra formandovi i minerali e i germi di vita, portando alle pietre e ai minerali quella *virtus stellarum* che è opera appunto della sua occulta influenza – o come *lumen*, quando possiede l'*esse luminosum* ed è trasportata dai mezzi trasparenti attraverso gli spazi, che diviene *color o splendor* una volta riflessa dal corpo opaco contro il quale urta²³ dal momento che il colore visibile nasce dall'incontro tra la luce irradiata attraverso lo spazio e quella incorporata dal corpo opaco che da quella viene ravvivata. Questa sua articolazione si ricompone nell'*illuminatio*, ovvero quel processo tramite il quale la luce spirituale, in cui si converte la luce, attraversando l'occhio, eleva l'intelletto alla verità, cioè alla percezione della *lux*.

Non stupisce, quindi, perché la vista, primo mezzo della conoscenza, e gli organi ad essa preposti hanno assunto così tanta rilevanza nella poesia medievale, a tal punto da portare ad un'interessante elaborazione del lessico poetico. Ad esemplificazione di tale ricercatezza si prenderà in esame Dante e il poema antico sassone del *Heliand*.

La *Commedia* di Dante²⁴ può essere considerata senza dubbio la più grande esposizione poetica della metafisica della luce, in cui la luminosità è il tratto caratteristico dell'avvicinamento alla Verità, a Dio²⁵. Da un inferno in cui la luce è presente *sub specie contraria* come assenza “nel cieco mondo”²⁶, fioca e spesso indicata con il termine *lume*, si passa al regno del Purgatorio in cui la luce è intesa soprattutto in senso fisico: è il regno della luce naturale dove il sole, vivo, splende incontrastato e fa sfavillare di nuovo i colori. È interessante come i due termini, apparentemente sinonimi *lume* e *luce*, talvolta siano usati per indicare concettualizzazioni diverse: per esempio, nell'episodio dell'incontro con Catone²⁷ con “luci” si fa riferimento alle

²³In senso stretto, si può parlare di splendore a proposito dei corpi luminosi che essa rende visibili, e di colore a proposito dei corpi terrestri.

²⁴Si fa riferimento all'edizione Petrocchi 1994.

²⁵È interessante notare cosa ne scrive von Simson: “Dante's main concern in the *Divine Comedy* is not unfolding of a tremendous eschatological panorama, but rather the account of his own gradual illumination, which we are to relive as we read the poem” (von Simson 1962, 129).

²⁶“Non era camminata di palagio / là eravam, ma natural burella / ch'avea mal suolo e di lume disagio” (*Inferno*, XXXIV, 99), “Loco d'ogne luce muto” (*Inferno*, V, 28).

²⁷“Li raggi de le quattro luci sante / fregiavan sì la sua faccia di lume, / ch'i'l vedea come 'l sol fosse davante” (*Purgatorio*, I, 37-39).

quattro stelle, ovvero le quattro virtù cardinali (prudenza, giustizia, fermezza e temperanza), mentre “lume” indica il bagliore che si riflette nel suo volto. Nel Paradiso la luce è invece soprattutto soprannaturale²⁸, coincidente con Dio stesso e con l’irradiazione di Dio-luce sugli spiriti celesti e sui beati, è la luce che avvolse Saulo di Tarso verso Damasco e lo accecò per trasformarlo nell’apostolo Paolo: il parallelismo lo fa già Dante che si appropria del verbo utilizzato negli atti degli apostoli per narrare la sua esperienza²⁹. In questo canto, però, il termine “lume” non indica la luce fisica, ma richiama *lumen gloriae*³⁰.

Interessanti possono essere alcuni dati sulla frequenza delle parole che confermano quanto detto: “luce” e “lume” hanno una frequenza di gran lunga maggiore nel Paradiso che negli altri due canti, mentre nel Purgatorio “lume”, ovvero la luce che coinvolge il mondo fisico, occorre quasi il doppio delle volte in cui si presenta “luce”. Conformemente, anche gli astri presentano una simile distribuzione e confermano un analogo scenario.

	Luce	Lume	Sole	Stelle
<i>Inferno</i>	4 luce, 1 luci	5 lume	13	11
<i>Purgatorio</i>	12 luce, 6 luci	21 lume, 1 lumi	55	13
<i>Paradiso</i>	61 luce, 15 luci	63 lume, 11 lumi	47	30

Questa particolare sensibilità lessicale si ritrova inaspettatamente nelle *Rime*³¹, dove l’uso dei due termini sembra riflettere una diversa concettualizzazione della donna: della donna non-divina la luminosità dello sguardo è definito “lume”³², che raggiunge il cuore del poeta attraverso i suoi razzi; al contrario lo splendore della donna angelo è indicato con il termine “luce”³³. Interessanti sono i casi in cui i due termini co-occorrono, specializzandosi l’uno per il mondo fisico e l’altro per il mondo

²⁸ “Luce intellettual, piena d’amore / amor di vero ben, pien di letizia” (*Paradiso*, XXX, 40-41).

²⁹ “Come subito lampo che discetti / li spiriti visivi, sì che priva / dell’atto l’occhio di più forti obietti, / così mi circondò luce viva / e lasciommi fasciato di tal velo / del suo fulgor, che nulla m’appariva” (ivi, 46-51).

³⁰ “Del lume che tutto il ciel si spazia / noi semo accesi” (*Paradiso*, V, 118-119).

³¹ Si fa riferimento all’edizione delle *Rime* dantesche di De Robertis 2002.

³² “Degli occhi de la mia donna si move / un lume sì gentil che dove appare / si veglion cose ch’uom non po’ ritrare / per le lore altezze e per lor esser nove; / e li suo’ razzi sovra ’l meo cor piove” (*Rime*, 58, c. 18).

³³ “lo doloroso amor che mi conduce / a fin di morte per piacer di quella / che lo mio cor solea tener gioioso m’ha tolto e toglie ciascun di la luce / che avean gli occhi miei di tale stella / che non credea di lei mai star doglioso” (ivi, 16, c. 21).

divino: in “E’ m’incresce di me sì duramente”, la “luce che nel cuor percosse” è facilmente collegabile a “quei che questo mosse” ovvero si può pensare a una luce divina, se in *quei* dobbiamo leggere “Creatore” come ha suggerito Contini (1965, 65); al contrario “lume” si collega alla donna amata, all’Amor³⁴.

Il secondo caso letterario, il *Heliand*³⁵, precede di diversi secoli la poesia dantesca e riflette la discussione sulla natura dell’empireo, in particolare la posizione di Valafrido Strabone, monaco di Fulda, per il quale, nella famosa *Glossa interlinearis*, a commento del primo versetto della Bibbia: “בְּרָא אֱלֹהִים אֶת הַשָּׁמַיִם” (Gn 1, 1; in principio Dio creò il cielo), la parola “cielo” non andava intesa in rapporto al firmamento visibile, bensì al cielo di fiamma dell’Empireo, che appunto prende il nome dallo splendore più che dall’ardore. Il *Heliand* è un’armonia evangelica in versi allitteranti del IX secolo, scritto in antico sassone, e rappresenta uno dei pochi testi che in questo volgare sono a noi pervenuti. È un testo potremmo dire didascalico, nella misura in cui è concepito come mezzo per l’evangelizzazione dei sassoni, popolo alquanto restio a convertirsi. E la “luce” occupa, non inaspettatamente, un posto centrale nella struttura compositiva del poema.

Seppur nel lessico antico sassone molti siano gli aggettivi che esprimono la nozione di luminosità, tra cui *berht*, *hwit*, *wlitige* e *fagar*³⁶, non vengono dal poeta usati liberamente ma a ognuno spetta una particolare sfera semantica o meglio alcuni di essi sono pertinenti a particolari aspetti della luce. *Ber(a)ht* è connesso con la radice indoeuropea dello splendere e del candore (i.e. *BHERĜG-³⁷), e normalmente è appunto usato nel significato di “brillante”: nel *Heliand* connota Dio (“the berhto drohtin”, v. 2595; lo splendente signore), la venuta e l’esperienza di Cristo (“thiu berhtun giscapu”, v. 367; lo splendente destino), il giorno della resurrezione (“thie berehto dag”, v. 5767; il giorno splendente),

³⁴ “quand’elli incominciaro / la morte mia, che tanto mi dispiace, / dicendo “Nostro lume porta pace”! / “Noi darem pace al core, a voi diletto” / ... ch’a tutte mie virtù fu posto un freno / subitamente, si ch’io caddi in terra, / per una luce che nel cuor percosse: / e se ‘l libro non erra, / lo spirito maggior tremò si forte, / che parve ben che morte / per lui in questo mondo giunta fosse: / ma or ne incresce a quei che questo mosse” (ivi, 10, c. 20).

³⁵ Si fa riferimento all’edizione di Cathey 2002.

³⁶ Pur consapevoli dell’ampio spettro semantico evocato da ciascuno di questi aggettivi, possiamo dire che approssimativamente *berht* corrisponde all’italiano “brillante”, *hwit* “chiaro, bianco”, *wlitige* “bello, luminoso” e *fagar* “chiaro, bello”.

³⁷ Per le radici indoeuropee si è utilizzato il dizionario *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch* (1959) di Julius Pokorny con l’ausilio di *Indogermanisches Wörterbuch* (2014) di Gerhard Köbler e *A Dictionary of Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages* (1988 [1949]) di Carl Darling Buck.

Gerusalemme (“an thera berhtun burg”, v. 530; “nella fortezza lucente”), il Paradiso (“an thiu berhtun bù”, v. 3654; nella dimora lucente), il compenso che attende i giusti dopo la morte (“berht lôn”, v. 3362; premio splendente), ma anche la luce che Cristo restituisce ai ciechi (“[that] berhte lioht”, v. 2358, v. 3154, v. 3636; la luce splendente). Così viene anche connotato l’angelo che appare all’apertura del sepolcro (“sô bereht endi sô bliði all sô licsum lioht”, v. 5808; splendente e luminoso come un lampo di luce).

Ma quando la luce si espande nel mondo terreno, quando è illuminazione terrena, ecco che l’aggettivo non è più *berht* ma *hwit*, che in questi contesti conserva la sfumatura etimologica (*KWEIT-, “splendere, bianco”, cfr. lit. *šviesā*, “luce”; ma sanscr. *śveta*, “bianco”) connessa al bianco per indicare quel particolare nitore che emana dagli oggetti e che si diffonde allo sguardo dell’osservatore. *Hwit* sono gli astri che riflettono la luce divina: per esempio così è indicata la stella cometa (“*Ēn scoldi skinan / himiltungal huīt*”, vv. 589-590; avrebbe brillato una stella cometa lucente, oppure “the sterro liohto skên / huīt obar them hūse”, vv. 662-663; la stella brillante, lucente sopra la casa), oppure la luce del sole che illumina o scalda la terra (“*huitaro sunnon*”, v. 2605; il nitido sole); sempre di quel particolare nitore rilucono le stelle (“*Huīt hebentungal*”, v. 4313; le nitide stelle).

Wlitige e *fagar* sono invece gli aggettivi per bello, ma anche splendente legati alla dimensione terrestre: *wlitige*, tradotto con sinonimi di splendente, è un aggettivo denominale formato dalla *wlitu* “forma” o *wlite* “splendore”³⁸: in questa parola è evidente lo slittamento semantico per cui, in accordo con l’estetica medievale cristiana, ciò che ha forma è bello e ciò che è bello è luminoso; pertanto l’aggettivo si unisce a termini i cui referenti abbiano una forma ben delineata come in “allaro uuībo uulitigost”, v. 271; “la più bella di tutte le donne” oppure “*uuangun im uulitige*”, v. 201; “a lui guance luminose”, mentre per esempio la pelle è *fagar*. Quest’ultimo, estremamente frequente con pietre preziose, ornamenti e vesti etc., ha infatti come significato primo proprio “bello” e non solo nella letteratura religiosa. La sua stessa radice indoeuropea *PEK- è connessa con l’idea del “rendere bello” e del “gioire”, ovvero con l’esperienza estetica che consegue alla fruizione della bellezza. Si potrebbe quindi identificare *fagar* con quanto è esteticamente armonioso e visivamente piacevole. Tuttavia la sua semantica è altrettanto complessa, dal momento che ha in sé anche il significato tanto di ordinare, perché il bello è ordinato e armonico, quanto di splendere, valori che continuano nei verbi antico islandesi *faga* “adornare, mettere in ordine” (Cle-

³⁸*UJEL- “vedere”, da cui il derivato *ul-tu*- “sembrare”; nelle lingue germaniche compare con un ampliamento in dentale **uleid-* (**ul-ei-d-*): got. *anda-wleizn* n. “volto”, aisl. *lita*, ags. *wlitan* “vedere guardare”, got. *wlits* “immagine, forma”, aisl. *litr* “apparire, Farbe”, as. *wliti* “splendore, apparenza, forma”, afries. *wlite* “immagine, apparenza”, ags. *wlite* “bagniore”, *wlitu* f. “forma, modo” (Pokorný 1950-1951, 1136-1137).

asby, Vigfusson 1962, 138) e *fægja* “rendere splendente” (cfr. *ivi*, 184), che richiamano l’idea dell’estetica cristiana, dell’armonia e dell’ordine l’uno e della *claritas* l’altro, e che sono responsabili del significato secondario per uso, ma primario nel *Heliand* di luminoso, splendente (“fagaron fratahun”, v. 380; panni splendenti; “fagara fehoscattos”, v. 1648, splendide monete; “fagar an felde”, v. 435, splendente sul campo).

È, quindi, possibile stabilire una gerarchia tra i termini presenti nel poema che codificano l’idea di “luminoso”, in cui ogni termine corrisponde a un aspetto della luce: *ber(a)ht* è il bello che qualifica lo splendore e la luminosità della divinità e quindi è un’istanziamento di *lux*; *huuit*, che si riferisce coerentemente all’illuminazione terrena, che possiede l’*esse luminosus*, corrisponde al *lumen*; e infine *fagar* e *wlitige* appaiono come la diretta trasposizione di *splendor/color*. Dall’uso dell’aggettivazione, emerge abbastanza chiaramente l’impianto teorico-teologico che il poeta cerca di ricreare ed il messaggio che si accompagna alla narrazione della vita di Cristo in una perfetta sintesi germanico-cristiana: attraverso le diverse sfumature semantiche dei termini per “bello”, si riporta al vero insegnamento per cui tutto quanto è luminoso/bello viene da Dio in quanto ogni cosa risplende della luce divina.

Riferimenti bibliografici

- Agnoli Francesco (2007), *Roberto Grossatesta: la filosofia della luce*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano.
- Alighieri Dante (1965), *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi.
- (1994), *La Commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere.
- (2002), *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere.
- Sancti Aurelii Augustini Hipponensis episcopi (1838), *Opera omnia*, Opera et studio Monachorum Ordinis Sancti Benedicti et Congregatione S. Mauri, Parigi, Bibliopolas.
- Bauer Ludwig, Hrsg. (1912), *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bishops von Lincoln*, Münster, Aschendorff.
- La Bibbia di Gerusalemme* (2009), Bologna, Edizioni Dehoniane.
- Buck C.D. (1988 [1949]), *A Dictionary of Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages*, Chicago, University of Chicago Press.
- Cathey J.E., ed. (2002), *Heliand: Text and Commentary*, Morgantown, West Virginia UP.
- Ceramon (2009), *Oeuvre poétique*, édition critique bilingue avec introduction, notes et glossaire par Luciano Rossi, Paris, Champion.
- Chrétien de Troyes (1884), *Cligès*, hrsg. von Wendelin Foerster, Halle, Max Niemeyer.
- Cino da Pistoia (1937), *Le rime*, con introduzione e commento di Guido Zaccagnini, Pistoia, Tariffi.
- Cleasby Richard, Vigfusson Guðbrandur (1957 [1867]), *An Icelandic-English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press.
- Gagliardi Mauro (2011), “La luce nell’Empireo dantesco”, *Alpha Omega* XIV, 1, 87-104.
- Giacomo da Lentini (1979), *Poesie*, a cura di Roberto Antonelli, Roma, Bulzoni.

- Gibbon Edward (1845 [1782]), *The Decline and Fall of the Roman Empire*, New York, Harper, <<http://www.gutenberg.org/ebooks/25717>> (11/2016).
- Iohannis Scoti Eriugena (1975), *Expositiones in Ierarchiam Coelestem*, ed. by Jeanne Barbet, Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis 31, Turnholt, Brepols.
- Köbler Gerhard (2014), *Indogermanisches Wörterbuch*, 5. Auflage, <<http://www.koeblergerhard.de/idgwbhin.html>> (11/2016). Trad. it. di Nicola Gorlani (2013), Scoto Giovanni Eriugena, *La divisione della natura*, testo latino a fronte, Milano, Bompiani.
- Migne J.-P., éd. par (1841-1855), *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, Paris, Imprimerie Catholique.
- , éd. par (1857-1866), *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca*, Paris, Imprimerie Catholique.
- Mommsen T.E. (1942), “Petrarch’s Conception of the ‘Dark Ages’”, *Speculum* 17, 2, 226-242.
- Morani Moreno, Barzaghi Giovanni, a cura di (2010), *Dionigi Aeropagita. I nomi divini*, trad. it. di Giulia Regoliosi, Bologna, Edizioni Studio Domenicano.
- Nelson J.L. (2007), “The Dark Ages”, *History Workshop Journal* 63, 1, 191-201.
- Nolan Barbara (1977), *The Gothic Visionary Perspective*, Princeton, Princeton UP.
- Panofsky Erwin (1979), *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*, Princeton, Princeton UP.
- Pastoureaux Michel (2000), *Bleu. Histoire d’une couleur*, Paris, Seuil.
- Petrarca Francesco (1997), *Opera omnia*, a cura di Pasquale Stoppelli, Roma, Lexis Progetti Editoriali.
- Plotino (1856), *Opera*, hrsg. von Adolf Kirchoff, Leipzig, Teubner. Ed. e trad. it. a cura di Vincenzo Cilento (2007 [1947]), *Enneadi*, testo greco a fronte, Bibliopolis, Napoli.
- Pokorny Julius (1950-1951), *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern, Francke.
- Rehm Walther (1930), *Der Untergang Roms im abendländischen Denken*, Leipzig, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Simson Otto von (1962 [1956]), *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, Princeton, Princeton UP.
- Speer Andreas (2004), “Les écrites de Suger comme source d’une esthétique médiévale: une lecture critique”, in Rolf Grosse (éd.), *Suger en question: regards croisés sur Saint-Denis*, München, Oldenbourg, 95-107.
- Suger de Saint-Denis (1867), “De rebus in administratione sua gestis”, in Id. (1867), *Oeuvres complètes de Suger*, recueillies, annotées et publiées d’après les manuscrits pour la Société de l’Histoire de France par Albert Lecoy de La Marche, Paris, Renouard, 1212-1240.
- Tommaso d’Aquino (1959), *In Aristotelis Librum De Anima Commentarium*, a cura di A.M. Pirotta, Torino, Marietti.
- (2014), *Summa theologiae*, a cura di Giovanni Barzaghi, trad. it. dei Frati Domenicani, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, <<http://www.edizionistudiodomenicano.it>> (11/2016).
- Ugo di San Vittore (1939), *Didascalicon de Studio Legendi*, ed. by C.H. Buttmer, Washington DC, The Catholic UP.
- Varga Lucie (1932), *Das Schlagwort vom „finsternen Mittelalter“*, Baden, A. Dopsch.
- Wolf George, Rosenstein Roy, eds (1983), *The Poetry of Cercamon and Jaufre Rudel*, London, Garland.

“LA LUCE DELLA SCIENZA, LA PUREZZA DELLA COSCIENZA”
IN UN ANONIMO DEL XII SECOLO

Sandra Rustici

Università degli Studi di Firenze

(<sandra.rustici@unifi.it>; <catmelu@virgilio.it>)

Abstract

In the field of the so-called “The Renaissance of 12th Century” this article aims at examining and highlighting the relationship between *scientia* and *conscientia*. These two terms appear in an anonymous essay, which was erroneously attributed to Saint Bernard of Clairvaux and probably to the Cistercian environment. This article also aims to clarify the key role of the above-mentioned essay – against the extremely wider background of 12th century – as a stage in the hard and problematic path followed by “conscience” to come to light as an interior dimension, and to be examined, long before the systematic analyses carried out by Scholasticism and mostly by Saint Thomas Aquinas.

Keywords: *Cistercians, conscience, light, monasticism, science*

Il *Libellus-Tractatus De conscientia* è una breve opera di autore anonimo del XII secolo – nei manoscritti occupa in media tre-quattro fogli recto-verso – che la tradizione iscrive all’interno dei numerosi testi, parimenti anonimi, attribuiti falsamente a Saint Bernard de Clairvaux. Quindi il testo in questione è stato finora collocato in ambiente cistercense.

Il *titulus* dell’opera nei manoscritti finora rintracciati che lo riportano è, pur con qualche minima variante (ma si sa, i *tituli* sono i più soggetti ad alterazione), *Libellus o Tractatus De conscientia ad religiosum quemdam ordinis cisterciensis*. Perché *Libellus* o *Tractatus*? Prima di tutto perché la variante esiste all’interno dei vari manoscritti; in secondo luogo perché il Migne nella *Patrologia latina* ha ripubblicato, non accorgendosi evidentemente dell’errore, come opere distinte in due differenti volumi un testo identico: nel 184 il *Tractatus*, nel 213 il *Libellus*. Unica differenza rimarchevole tra i due testi è la presenza nel *Tractatus* di un paragrafo in più rispetto al *Libellus*. Tale discrepanza non solo non è stata notata ma addirittura i repertori catalografici elencano separatamente i manoscritti del *Libellus* – finora uno solo a Melk in Austria – e quelli del *Tractatus*, ben otto, ma a un esame autoptico dei codici i dati cambiano, perché sol-

tanto un manoscritto tardo, conservato a Avignone, si è rivelato essere il *Tractatus*, cioè il testo con un paragrafo in più. Inoltre, a oggi non è stato rintracciato nessun indizio che indichi da quale manoscritto il Migne e i precedenti curatori delle opere attribuite a San Bernardo abbiano ripreso il *Tractatus*.

La distribuzione geografica dei manoscritti (le sedi attuali di conservazione corrispondono alle aree di origine) dell'opera va dalla Francia – Amiens (Bibliothèque centrale Aragon 79D), Soissons (Bibliothèque municipale 116 [107]), Charleville-Mézières (Bibliothèque municipale 110), Metz (Bibliothèque Le Pontiffroy 603), Avignone (Bibliothèque municipale 229) – e dal Belgio – Bruxelles (Bibliothèque royale Albert Ier 1382-91) – all'Italia – Cava dei Tirreni (Archivio e Biblioteca della Badia 11), Firenze (Biblioteca Medicea-Laurenziana pl. 22 dext. 5) – passando per Melk in Austria (Stiftsbibliothek Cod Mellicensis 721, 562. [K 32]). Per quanto riguarda la datazione, quattro manoscritti (Amiens, Soissons, Cava dei Tirreni, Firenze) risalgono alla metà-fine del XII secolo, uno, quello di Avignone, al XIV secolo, gli altri al XV.

Come si vede dal numero dei manoscritti, ben nove, dalla loro distribuzione geografica e dalla loro datazione, questo testo ha avuto una fortuna e una diffusione non indifferente, sia nel tempo che nello spazio. Perché? Evidentemente perché parla della COSCIENZA, un'entità nebulosa e inquietante che solo tra l'XI e il XII secolo (Bertola 1970; Chenu 1991 [1969]) ha cominciato a essere trattata in modo via via più sistematico.

Il termine coscienza non è sconosciuto alla tradizione cristiana entro cui chiaramente si iscrive il *Libellus*, anzi. Basta citare il San Paolo della seconda Lettera ai Corinzi (1, 12) (Delhaye 1956, 51-59) o il Sant'Agostino delle *Confessiones* (ad esempio I, 18; VII, 7; X, 3; X, 6; XII, 18) (Delhaye 1956, 60-62) a cui la dottrina monastica si rifà principalmente. Anche nella Regola (7, 35) di San Benedetto (Saint Benoit 1972, 480-483) il termine coscienza è citato una sola volta legandolo all'obbedienza e alla pazienza che devono essere esercitate dal monaco quando si vede imporre delle cose dure e fastidiose o persino delle ingiustizie.

Ma per avere una vera e propria indagine sulla coscienza bisogna in generale attendere la cosiddetta "rinascita del XII secolo" (Haskins 1958; Ullmann 1966; Morris 1972; Gurevič 1996; Vauchez 1975), infatti, come si vede dall'elenco seguente, i testi che rimandano esplicitamente alla coscienza appaiono da tale epoca:

1. seconda metà XII secolo, *Libellus-Tractatus De conscientia*;
2. seconda metà XII secolo, *Tractatus de interiori domo seu de conscientia seu Liber de bono conscientiae* attribuito a San Bernardo o a Ugo di San Vittore o addirittura a Sant'Agostino;
3. tra il 1162 e il 1181, Petrus Cellensis (1115-1183), *De conscientia ad Alcherum monachum clarevallensem*;
4. XIII secolo, Robert de Sorbon (1201-1274), *De conscientia*;

5. 1246, Galterius de Castro Theodorici (morto nel 1249), *Quaestio de conscientia et verme conscientiae*;
 6. XIII secolo, Robertus Kilwardby (1215-1279), *Tractatus de conscientia et de synderesi*.

Inoltre, come emerge da una ricerca per periodo storico e per secolo con l'aiuto del database di Brepols, *Cross Database Searchtool* (<www.brepols.net>, banca dati *Library of Latin Texts* a cura del centro *Traditio Litterarum Occidentalium* diretto da Paul Tombeur), la presenza del termine *conscientia* nei testi latini dalla classicità ai nostri giorni si moltiplica a dismisura nei secoli XII e XIII, raggiungendo un'acme mai vista né prima né dopo.

Ma è in particolare nell'ambito del monachesimo soprattutto cistercense, di cui San Bernardo è l'indiscusso maestro, che la ricerca interiore, spesso sofferta, viene portata avanti. Nemmeno San Bernardo, però, ha mai dedicato un'opera intera alla coscienza (Delhay 1956; Larini 1997): ne parla a più riprese (*Sermo secundus in festo omnium sanctorum*; *Sermo secundus in assumptione beatae virginis Mariae*), ne stila persino in un sermone (CXII, *De diversis*) una quadruplici casistica a cui si rifà l'anonimo del *Libellus-Tractatus*, ma mai un testo organico. Perché? Perché la coscienza appare come un elemento nuovo all'interno dell'interiorità umana del XII secolo: essa sottolinea con la sua presenza la possibilità, ma anche il pericolo che vi è insito, per l'uomo e soprattutto per il cristiano, di scegliere liberamente secondo il proprio giudizio, quindi mette in luce l'individuo e l'individualità. Essa inquieta il pensiero monastico, in cui avviene la sua "scoperta" come entità compresa nell'interiorità umana, perché apre delle prospettive di autonomia individuale assai pericolose: l'uomo può scegliere secondo la propria coscienza, ma, se essa è ingannata dal male o ottenebrata per qualsiasi altra ragione, la scelta può essere negativa, dunque peccaminosa. Ecco allora che la libertà di scelta che si prospetta diviene assai inquietante per chi si è dedicato o vorrebbe dedicarsi completamente a Dio come il monaco. Ma, seppure con titubanza e a piccoli passi, il problema deve essere affrontato – già San Bernardo se ne è reso conto – e progressivamente, ben prima della vera e propria trattazione della coscienza da parte della Scolastica, alcuni rappresentanti del monachesimo ne iniziano un'esplorazione sistematica. Le loro opere – e il *Libellus* rientra tra queste – sono soprattutto pratiche cioè volte a elaborare una definizione e una schematica classificazione e casistica della coscienza che servano o alla guida spirituale di un novizio o a un novizio o un monaco professore come "manuale". E questo sembra in particolare il caso del nostro *Libellus-Tractatus*: appunto un breve testo che serve a far luce e a guidare all'interno di una dimensione ancora per tanti aspetti inesplorata.

Questo è ciò che chiede l'anonimo interlocutore all'altrettanto anonimo autore all'inizio del prologo (PL 184, 0903) del *De conscientia*: un *lumen scientiae* che lo aiuti nella ricerca di una *puritas conscientiae*.

Petis a me, dilecte mi, quod supra me est, imo contra me, videlicet lumen scientiae, conscientiae puritatem. In utroque falleris, sed falli non credis, ita vel dilectione mea tangeris, vel opinione. Ego quid sum, et quid possum? Peccator enim sum, et ultra modum peccans peccator, et ingenii vivacitas ullum in me non habet locum. Accedit ad haec negotiorum multiplicitas, quae quidem in homine ingeniosus totius doctrinae semina vel obruit, vel repellit, juxta Sapientem: *Sapientia scribenda est in tempore otii; et qui minoratur actu, percipiet illam* (Eccli. XXXVIII, 25). (PL 184, 0903)

Mi chiedi, o mio amato, ciò che è al di sopra di me, anzi contro di me, vale a dire il lume della scienza, la purezza della coscienza. In entrambi i casi ti sbagli, ma non credi di sbagliare, tanto sei influenzato dall'amore nei miei confronti o dall'opinione che hai di me. Che cosa sono io, e cosa posso? Sono infatti un peccatore, e un peccatore che pecca oltremisura, e in me non trova alcuno spazio la vivacità d'ingegno. Si aggiunga a questo la molteplicità delle occupazioni, che persino nell'uomo ingegnoso soffocano o rigettano i semi di qualsiasi dottrina, come dice il sapiente: *La sapienza va scritta nel tempo dell'ozio; e chi diminuisce il proprio agire, lo coglierà.* (Trad. di Larini 1997, 127)

Evidentemente l'interlocutore dell'anonimo gli ha chiesto una sicurezza razionale, direi scientifica, sulla natura e l'essenza della coscienza. L'anonimo, però, si schermisce adducendo varie scuse:

1. sa sia che cosa è sia che cosa possa – “Ego novi quid sim, et quid possim” – quindi implicitamente i limiti sia della propria natura sia delle proprie capacità;
2. dal punto di vista della natura è un peccatore – “peccator enim sum, et ultra modum peccans peccator” – quindi un individuo che ha avuto molto a che fare con la propria coscienza, vi è rimasto invischiato, vi ha dovuto far appello, l'ha dovuta prendere in considerazione, ne è stato rimproverato (si potrebbe dire che da questo punto di vista è probabilmente un esperto a cui rivolgere domande);
3. dal punto di vista delle capacità afferma di non avere alcuna vivacità d'ingegno: “ingenii vivacitas ullum in me non habet locum”;
4. ha troppi doveri da seguire – “negotiorum multiplicitas” – che non gli permettono di far sviluppare i semi di alcuna dottrina – “totius doctrinae semina vel obruit, vel repellit” – e di approdare alla sapienza. Dire così, però, è assai pericoloso per un monaco la cui principale occupazione dovrebbe essere la meditazione per poter raggiungere la sapienza: delle due l'una, o l'anonimo si sta esercitando in un luogo comune di umiltà – io non sono abbastanza degno di poterti rispondere perchè non valgo nulla – oppure veramente non si è dedicato ai suoi compiti e la coscienza lo ha rimproverato.

L'anonimo sottolinea con grande forza la propria incapacità, ma allo stesso tempo ci rivela il contrario attraverso la forma, lo stile, il lessico che usa: “Lumen scientiae, conscientiae puritatem”, infatti, è un'e-

spresione solo apparentemente assai semplice perchè a livello retorico sono presenti:

- a. un chiasmo: "LUMEN scientiae, conscientiae PURITATEM";
- b. un doppio omoteleuto: scientiae – conscientiae, lumen puritatem;
- c. un poliptoto, anche se solo apparente: scientiae – conscientiae;
- d. una consonanza e una assonanza: lumen **scientiae, conscientiae puritatem**.

Proseguendo la lettura dell'incipit si riscontrano altri poliptoti (dilecte-dilectione, falleris-falli, peccans-peccator, ingenii-ingenuo, a me-supra me-contra me-mea-in me (quest'ultimo caso è anche una *repetitio*) e altri omoteleuti (falleris-credis-tangeris, dilectione-opinione, sim-possim-e-nim, sum-ullum-locum-negotiorum, vivacitas-multiplicitas). Inoltre a livello sintattico, pur utilizzando la semplice coordinazione, egli costruisce le frasi e usa le preposizioni, le congiunzioni avversative e disgiuntive e le negazioni, in modo da mettere in risalto la contrapposizione tra due aspetti, di cui l'espressione "lumen scientiae, conscientiae puritatem" è la celebrazione: "quod **supra** me est, imo **contra** me"; "in utroque falleris **sed** falli **non** credis"; "**vel** dilectione, **vel** opinione"; "**vel** obruit, **vel** repellit". E questo procedere per contrapposizione continuerà per tutto il testo del *De conscientia*.

Ma che cosa sono la luce della scienza e la purezza della coscienza? E perché sono unite, addirittura intrecciate?

Il primo capitolo (PL 184, 0904-0905) inizia con queste parole:

Conscientia hominis abyssus multa. Sicut enim profundum abyssi exhauriri non potest, ita cor hominis evacuari non potest a cogitationibus suis. Conscientia hominis est quasi mare magnum et spatiosum, ubi reptilia quorum non est numerus (Psal. CIII, 25). Quam bene dixit, 369 reptilia! Sicut enim reptile latenter repit, et sinuosis anfractibus huc illucque deambulat: ita et in hominis conscientiam venenatae cogitationes suaviter intrant et exeunt; ut nesciat homo unde veniant, aut quo vadant. Bene noverat hoc qui dicebat: *Pravum est cor hominis et inscrutabile; et quis, inquit, cognoscat illud?* (Jerem. XVII, 9.) Nec dicit quis, pro difficili, sed pro impossibili: quia quod scrutationem non recipit, nec cognitionem. Vide illum magnum apostolum, Paulum loquor, unicum scrutatorem conscientiae suae. (PL 184, 0904-0905)

La coscienza dell'uomo è un grande abisso. Come infatti non si può sciogliere l'abisso profondo, così il cuore dell'uomo non può essere svuotato dei suoi pensieri. La coscienza umana è come un *mare grande e spazioso*, nel quale *ci sono rettili senza numero*. E ha detto bene: *rettili!* Come infatti il rettile striscia di nascosto e si sposta qua e là in anfratti sinuosi, così i pensieri velenosi entrano ed escono impercettibilmente nella coscienza dell'uomo, così che questi non sa da dove provengano, né dove si dirigano. Conosceva bene queste cose chi diceva: *Il cuore dell'uomo è per-verso e imperscrutabile: chi lo conoscerà?* E non dice *chi?* Per dire che è difficile, quanto piuttosto che è impossibile: perché ciò che non si lascia scrutare non si lascia neppure conoscere. Guarda quel grande apostolo, parlo di Paolo, l'impareggiabile esploratore della propria coscienza. (Trad. di Larini 1997, 128)

Come l'anonimo dice all'inizio della vera e propria trattazione, la coscienza dell'uomo è un grande abisso, "Conscientia hominis abyssus multa", quindi tutto il contrario della luce. In essa vi strisciano e vi si insinuano bestie repellenti che metaforicamente sono i pensieri provenienti dall'esterno. La coscienza stessa è simile a una grotta piena di anfratti, quindi difficile da esplorare. Non sarà allora che la *scientia* a cui si riferisce l'anonimo sia la capacità di analisi interiore che procedendo da precetti e principi teorici deve calarsi nell'animo umano ed esplorarne i segreti nella maniera più oggettiva e veridica possibile, come un terzo occhio che riesca a contemplare con distacco ciò che accade? Soltanto se l'individuo, coinvolto nella propria individualità peccatrice, riuscirà a distaccarsi da essa potrà conquistare la luce, quindi la purezza della coscienza. Quest'ultima deve essere esplorata e analizzata, prima di poterla conoscere e, di conseguenza, dirigere.

Ma perché proprio nel XII secolo vediamo la stesura dei primi trattati sulla coscienza, argomento e ambito preso già in considerazione ma all'interno di altre opere, in modo non organizzato? Non è che la coscienza come dimensione interiore cerca di vedere la luce, di approdare a un'analisi sistematica e organizzata proprio come una scienza?

L'anonimo infatti cerca, seppure assai pessimisticamente, di trovare una scienza, una luce oggettiva e rassicurante che gli permetta di respingere per sempre i desideri peccaminosi, di evitare di ricadere nel peccato: obiettivo assai difficile e probabilmente impossibile ma che svela l'affacciarsi di un problema e di una problematicità che non sembravano, almeno fino al XII secolo, far parte dell'uomo medievale, quello dell'interiorità con tutti i suoi problemi e le sue gioie, anche se quest'ultime sembrano soprattutto appartenere alla dimensione cortese.

Non è un caso, infatti, che la confessione divenga sempre più un sacramento fondamentale, posto al centro di un dibattito e di una rilettura in ambito sia ecclesiastico che monastico.

Proseguendo, però, nell'analisi del primo capitolo, vediamo che anche dal punto di vista lessicale si contrappongono e si rapportano due ambiti: quello della coscienza e dei suoi derivati (*conscientia*, *consci*, *conscia*) e quello della scienza, del pensiero e della ragione (*cogitationibus suis*, *cogitationes*; *cognoscet*, *cognitionem*, *cognitor*; *nesciat*, *nesciens*, *nescio*; *noverat*, *novit*; *inscrutabile*, *scrutationem*, *scrutatores*, *scrutans*; *intelligo*, *intelligere*; *rationes*).

Come si nota, l'ambito della coscienza è assai più limitato rispetto all'altro, come se l'anonimo non avesse a disposizione, vista la novità di un'indagine sistematica, un numero di termini adeguato, mentre riguardo alla scienza e alla ragione il vocabolario è ormai ampio, dal momento che questo argomento è stato già da tempo affrontato e analizzato. La coscienza come campo di indagine è ancora agli inizi e il nostro autore è ancora incerto, come del resto altri ben più importanti autori, nell'organizzazione della sua esposizione: vuole essere chiaro, donare la luce della

scienza, ma l'oscurità della coscienza lo rende titubante. Egli si rifà alla Sacra Scrittura ed in particolare a San Paolo, non solo perché quest'ultimo è uno dei punti di riferimento essenziali del monachesimo, ma perché rappresenta un'autorità indiscussa, è l'Apostolo con la A maiuscola, colui che per primo si è posto ed ha affrontato teologicamente il problema della coscienza, addirittura usa un'iperbole – "unicus scrutator" – per definirlo e sottolineare l'importanza della sua riflessione sulla questione.

Ma il nostro anonimo, come afferma nella seconda parte del primo capitolo (PL 184, 0905-0906), pur riconoscendo che San Paolo non teme né il giudizio degli uomini né il proprio ma solo quello divino, va oltre sottolineando l'imperscrutabilità di quest'ultimo: neppure la coscienza più pura può comprendere il giudizio di Dio, perché essa non può conoscere il futuro, ciò che le è riservato, sapere – ecco di nuovo la nozione di scienza – se le proprie azioni, la propria analisi si accordano con il giudizio divino. L'anonimo rilegge pessimisticamente quanto detto dalle Scritture, per lui l'esame di coscienza che l'individuo può e deve compiere per agire positivamente si scontra con l'onniscienza divina: Dio, per usare le sue parole, "scrutans et renes et corda", è "occultorum cognitor", è colui "qui solus novit omnia et omnium rationes". San Paolo era "unicus scrutator" ma Dio è il solo e unico vero *cognitor* delle cose interiori, della coscienza: nel momento in cui l'uomo cerca di analizzare il proprio io interiore, di sottoporlo a giudizio, scopre che è tutto inutile perché, qualunque azione intraprenda per pentirsi e per migliorare, non sa se Dio "acceptet illud quod operor", se la propria coscienza "utrum amore an odio sit". Ma allora dove è la luce della scienza che è stata insistentemente richiesta? Essa non può essere trovata, quindi è inutile persino cercarla? No! Essa sta proprio nel cammino di ricerca, paradossalmente sta nel guardare e mirare a un punto di riferimento più alto, il sommo, quello divino: quale scommessa più alta per un servitore di Cristo che esaminarsi e agire, non conoscendo la risposta? È il massimo del libero arbitrio: la libertà della coscienza sta nell'agire secondo coscienza, l'individuo non possedendo la luce della scienza per assurdo la acquista, trova un proprio modo di comportarsi ed agire secondo norme analizzate, vissute, introiettate.

Ci può essere luce più sicura?

Riferimenti bibliografici

- Anonymus Benedictinus, *Libellus-Tractatus De Conscientia*, in Migne (1844-1855), 213, 0903-0912, <<http://pld.chadwyck.co.uk>> (11/2016).
 Benoit, Saint (1972), *La règle*, vol. I, introduction, traduction et notes par Adalbert de Vogüé, texte établi et présenté par Jean Neufville, Paris, Éditions du Cerf.
 Bernardus Claraevallensis, *De interiori domo*, in Migne (1844-1855), 184, 0507-0552.
 Bertola Ermenegildo (1970), *Il problema della coscienza nella teologia monastica del XII secolo*, Padova, CEDAM.

- Chenu Marie-Dominique (1969), *L'éveil de la conscience dans la civilisation médiévale*, Montréal, Institut d'études Médiévales. Trad. it. di Inos Biffi (1991), *Il risveglio della coscienza nella civiltà medievale*, Milano, Jaca Book.
- Delhayé Philippe (1956), *Le problème de la conscience morale chez saint Bernard, étudié dans ses œuvres et dans ses sources*, Lille, Giard.
- Gurevič A.J. (1994), *Individ v Evrope (srednevekov'e)*, München, Beck. Trad. it. di Michela Venditti (1996), *La nascita dell'individuo nell'Europa medievale*, Roma-Bari, Laterza.
- Haskins C.H. (1958), *The Renaissance of the 12th Century*, Cleveland-New York, The World Publishing Company.
- Larini Riccardo (1997), *La sapienza del cuore. La coscienza al cuore della vita spirituale in alcuni testi monastici del XII secolo*, Magnano, Qiqajon.
- Migne J.-P. (1844-1855), *Patrologia latina*, Paris, Garnier Frères, <<http://pld.chadwyck.co.uk>> (11/2016).
- Morris Colin (1972), *The Discovery of the Individual (1050-1200)*, London, S.P.C.K. for the Church Historical Society.
- Ullmann Walter (1966), *The Individual and Society in the Middle Ages*, Baltimore, The John Hopkins Press.
- Vaucher André (1975), *La spiritualité du Moyen Âge occidental (VIII^e-XIII^e siècle)*, Paris, PUF. Trad. it. di Francesca Kaucisvili Melzi d'Eril, Elena Di Pedè (2006 [1978]), *La spiritualità dell'Occidente medievale*, Milano, Vita e Pensiero.

FINESTRE METAFORE DI GRAZIA DIVINA.
IL CASO DELLA SACRESTIA DELLA CAPPELLA SCROVEGNI

Guido Tigler

Università degli Studi di Firenze (<guido.tigler@unifi.it>)

Abstract

The sacristy of the Arena Chapel in Padua, until now never studied as a whole, was probably built in the twenties of the 14th century and decorated according to a unitary program immediately after the founder's death in 1336-1337. It includes a niche with Enrico Scrovegni's portrait statue faced by a window over which there is a triptych with the *Imago Pietatis*, and the sorrowful Mary and John the Evangelist (now in the Museo Civico). This article focuses on the meaning of the light entering through the window: as in other earlier cases it can be read as a metaphor of divine Grace.

Keywords: *Arena Chapel, Enrico Scrovegni, Padua, sacristy, window*

Nel Vangelo di Giovanni più volte il Cristo è identificato con la luce e contrapposto alle tenebre del male e dell'insipienza. Del Verbo Giovanni afferma che "in ipso vita erat et vita erat, et vita erat lux hominum, et lux in tenebris lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt" (Gv 1, 4-5; "In lui era la vita e la vita era la luce degli uomini; la luce splende nelle tenebre e le tenebre non l'hanno vinta"), e più in là che il Verbo "erat lux vera, quae inluminat omnem hominem, veniens in mundum" (Gv 1, 9; "veniva nel mondo la luce vera quella che illumina ogni uomo")¹. Nella prima Epistola Giovanni identifica invece Dio con la luce: "quoniam Deus lux est et tenebrae in eo non sunt ullae" (Gv 1, 5; "Dio è luce e in lui non c'è tenebra alcuna"). Rivolgendosi all'adultera – secondo Giovanni – Gesù dice: "ego sum lux mundi, qui sequitur me, non ambulabit in tenebris, sed habet lucem vitae" (Gv 8, 12; "Io sono la luce del mondo; chi segue me, non camminerà nelle tenebre, ma avrà la luce della vita"), e più in là, prima di operare un miracolo: "quamdiu in mundo sum, lux sum mundi" (Gv 9, 5; "Finché io sono nel mondo, sono la luce del mondo").

¹ Per tutte le citazioni bibliche in originale e le relative traduzioni di riferimento si rimanda a <<http://www.bibbiaedu.it/>>. Per una versione cartacea commentata si veda *La Bibbia di Gerusalemme* (2009), Bologna, Edizioni Dehoniane.

Pur non venendo mai esplicitamente collegato con la finestra, Egli è dunque assimilato al sole, secondo un immaginario affine a quello della contrapposizione luce-spirito *vs* buio-materia cara a zoroastriani, manichei, platonici e neoplatonici, gnostici ed altri ancora, dottrine che influirono in vario modo sulla Patristica e sulla stessa arte paleocristiana ed altomedievale. La critica ha di volta in volta ipotizzato che il pensiero sulla luce dello Pseudo-Dionigi (V-VI secolo), di Venanzio Fortunato (VI secolo) o di Ambrogio Autperto (IX secolo) possa aver giocato un ruolo decisivo nell'interpretazione che del tema della finestra e della vetrata ha dato l'arte medievale, ma ogni volta che si rileggono le parole dell'evangelista Giovanni ci si accorge che tutto sommato è là che dobbiamo ricercare la diretta fonte di ispirazione tanto dei teologi e poeti quanto soprattutto dei committenti e degli artisti.

Come chiarito nel 1974-1975 da Hans Peter L'Orange seguito da Patrik Reuterswård e Vladimir Ivanovici, fino dal V secolo le finestre, tramite le quali la luce reale illumina mausolei, battisteri (come San Giovanni a Napoli) e sacelli, vengono incluse quali metafore di grazia divina nei programmi iconografici di mosaici, affreschi e stucchi. A Ravenna i mosaici del mausoleo creduto di Galla Placidia (fig. 1), databili al secondo quarto del V secolo, presentano nelle quattro pareti del "tamburo" centrale coppie di Apostoli che acclamano non solo la croce fra i simboli del Tetramorfo nel Cielo stellato della volta soprastante ma anche la luce che entra – filtrata oggi da lastre d'alabastro ma in origine probabilmente da transenne con vetro – dalle monofore.

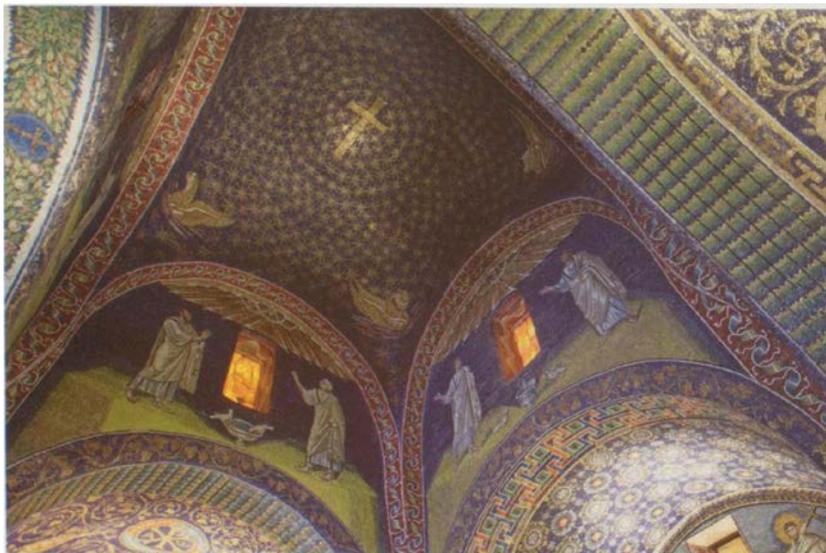


Fig. 1 - Mausoleo cosiddetto di Galla Placidia, Ravenna, mosaici, secondo quarto del V secolo²

² Se non diversamente indicato, le immagini qui riprodotte sono foto scattate dall'autore nel rispetto del decreto-legge 31 maggio 2014, n. 83.

Come scrive Giovanni infatti i Giusti amano la luce, detestata invece dai malfattori: “omnis enim, qui mala agit, odit lucem et non venit ad lucem, ut non arguantur opera eius; qui autem facit veritatem, venit ad lucem ut manifestentur eius opera, quia in Deo sunt facta” (Gv 8, 20-21; “chiunque infatti fa il male, odia la luce, e non viene alla luce perché le sue opere non vengano riprovate; invece chi fa la verità viene verso la luce, perché appaia chiaramente che le sue opere sono state fatte in Dio”). Il candore delle loro anime, assetate di grazia divina, è simboleggiato dalle coppie di colombe bianche che si abbeverano a cantari con acqua pura sotto alle monofore. Per Giovanni l’acqua e la luce assumono del resto lo stesso significato salvifico, come dichiarato dalle parole che mette in bocca a Gesù rivolto alla Samaritana al pozzo: “omnis, qui bibit ex aqua hac, sitiet iterum; qui autem biberit ex aqua, quam ego dabo ei, non sitiet in aeternum; sed aqua, quam dabo ei fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam” (Gv4, 13-14; “chiunque beve di quest’acqua avrà di nuovo sete; ma chi berrà dell’acqua che io gli darò, non avrà più sete in eterno. Anzi, l’acqua che io gli darò diventerà in lui una sorgente d’acqua che zampilla per la vita eterna”). Oltre a essere identificato con la luce che entra dalle finestre, Gesù lo è anche con la porta, come Lui stesso dichiara – stando a Giovanni (Gv 10, 1-2) – nella parabola del Buon Pastore, non a caso raffigurata a Ravenna nella lunetta sopra l’ingresso del mausoleo: “amen, amen dico vobis: Qui non intrat per ostium in ovile ovium, sed ascendit aliunde, ille fur est et latro; qui autem intrat per ostium, pastor est ovium” (Gv 10, 1-2; “in verità, in verità io vi dico: chi non entra nel recinto delle pecore dalla porta, ma vi sale da un’altra parte, è un ladro e un brigante. Chi invece entra dalla porta, è pastore delle pecore”); e più in là la spiegazione: “dixit ergo eis iterum Iesus: amen amen dico vobis quia ego sum ostium ovium, omnes quotquot venerunt fures sunt et latrones sed non audierunt eos oves, ego sum ostium per me si quis introierit salvabitur et ingredietur et pascua inveniet” (Gv 10, 7-10; “in verità, in verità io vi dico: io sono la porta delle pecore. Tutti coloro che sono venuti prima di me, sono ladri e briganti; ma le pecore non li hanno ascoltati. Io sono la porta: se uno entra attraverso di me, sarà salvato; entrerà e uscirà e troverà pascolo. Il ladro non viene se non per rubare, uccidere e distruggere; io sono venuto perché abbiano la vita e l’abbiano in abbondanza”); e alla fine lapidariamente: “ego sum pastor bonus” (Gv 10, 11; “Io sono il buon pastore”).

Una chiara attestazione del fatto che la committenza ravennate assegnava grande importanza alla luce che penetra dalle finestre nei luoghi sacri e vivifica i mosaici è fornita da un verso facente parte dei venti esametri scritti lungo le pareti del nartece dell’oratorio di Sant’Andrea del palazzo arcivescovile, fatto costruire e ornare di mosaici dal vescovo Pietro (494-519): “AUT LUX HIC NATA EST AUT CAPTA HIC LIBERA REGNAT” (fig. 2).



Fig. 2 - Oratorio di Sant'Andrea, Museo, mosaici, particolare, Ravenna, Palazzo Arcivescovile, inizio VI secolo

Il senso del verso si chiarifica però solo se cogliamo il nesso semantico fra i mosaici delle due lunette che si fronteggiano nei lati corti dello stretto ambiente, sui quali pesa comunque il dubbio legato all'attendibilità del loro ripristino avvenuto nel 1911 sotto la direzione di Giuseppe Gerola: il Cristo che calpesta leone e aspide (Sal XC, 13), vincitore dunque sulle forze delle tenebre, guarda verso una finestra, nella cui incorniciatura mosaicata sono segnati gruppi ternari di raggi di luce dorata che escono ed entrano. La grazia della Trinità viene dunque tanto dal Cielo quanto dall'*Ecclesia*, che ne costituisce un riflesso in terra.

A Cividale del Friuli, negli stucchi ed affreschi di Santa Maria in Valle (il cosiddetto Tempietto Longobardo) della metà dell'VIII secolo, la parete d'ingresso del sacello presenta un affresco col Pantocratore fra Angeli entro una lunetta cinta da una cornice a stucco con tralci di vite eucaristica, lunetta ubicata sopra la porta e sotto ad una finestra, un tempo transennata, verso la quale si dirigono in adorazione sei Sante Vergini e Martiri pure in stucco (un tempo ve ne erano altre sei, tre per lato, nelle pareti adiacenti sud e nord); e sotto a queste Sante si intravedono tracce di Santi ad affresco (fig. 3), stucchi e pitture murali, metà VIII secolo).

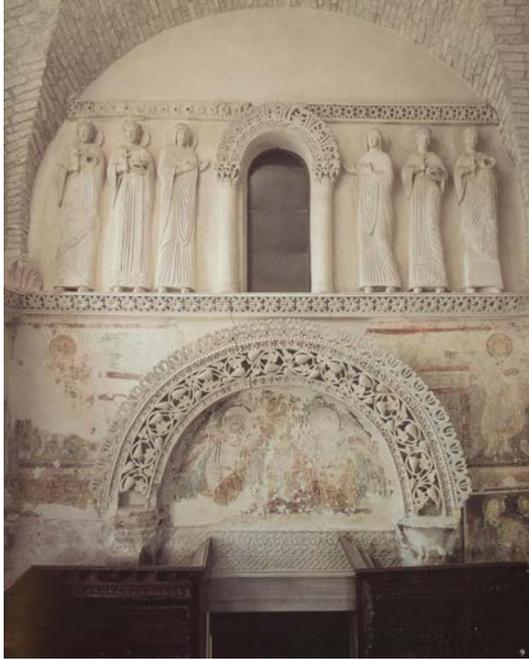


Fig. 3 - Santa Maria in Valle (cosiddetto Tempietto Longobardo), Cividale del Friuli

Analogamente nel sacello di San Zenone a Santa Prassede a Roma, fatto costruire e decorare di mosaici da papa Pasquale I (817-824), i mosaici delle quattro pareti mostrano Sante e Santi che sembrano rendere omaggio non solo al clipeo col Pantocratore retto da quattro Angeli della volta ma anche alle finestre che si aprono fra di loro: il significato cristico di queste ultime è chiarito una volta dalla presenza al di sotto della finestra della lunetta di una porta col Pantocratore fra Santi, un'altra da una lunetta di porta con *Agnus Dei* fra cervi che si abbeverano ai fiumi del Paradiso, un'altra ancora dalla raffigurazione sopra alla finestra che si apre verso la chiesa di un trono vuoto adorato dai Santi Pietro e Paolo (la cosiddetta *Etimasia*) ed infine dalla presenza di una lunetta col Pantocratore fra Santi sul lato dell'altare. L'Orange ha individuato nel mosaico della parete dell'altare, con Maria e Giovanni Battista ai lati di una finestra, un esplicito significato cristico della finestra, che va a sostituire il Cristo di una *Deesis*; ma per lo meno altrettanto manifesto mi sembra il significato del mosaico della parete destra (fig. 4), in cui San Giovanni Evangelista mostra il suo Vangelo agli Apostoli Andrea e Giacomo, con una finestra intermedia in asse col sottostante Redentore: è proprio nel Vangelo di Giovanni, infatti, che si enuncia che Gesù è *Lux Mundi*.

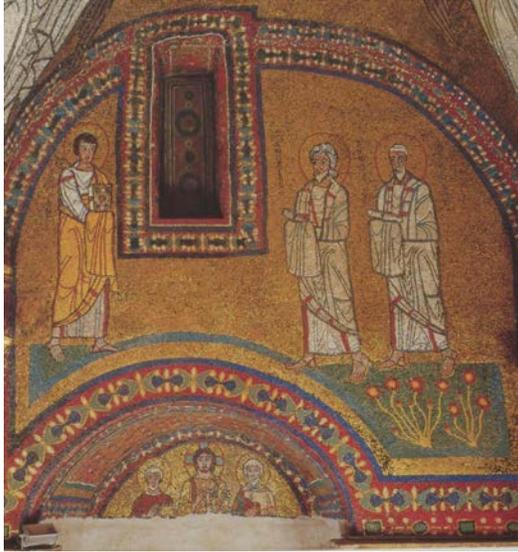


Fig. 4 - Sacello di San Zenone, mosaici, particolare, Roma, Santa Prassede, primo quarto IX secolo

Coll'avvento del "Gotico" cambia il modo in cui viene trasmesso il messaggio ma non la sua sostanza: tanto nelle vetrate istoriate degli scintillanti rosoni delle cattedrali regie di Francia, come ad esempio nel rosone del transetto sud di Reims databile al 1220 ca., quanto negli austeri cori rettilinei delle abbaziali cistercensi, caratterizzati in genere da gruppi ternari di monofore e di oculi, come ad esempio a San Galgano della metà del Duecento, l'architettura e la sua decorazione continuano a giocare sul significato delle finestre in relazione alla Trinità e al Cristo. Un caso particolarmente efficace, nella sintesi di tradizione autoctona e rinnovamento influenzato dalla Francia e dalla Lombardia, è la facciata a capanna del Duomo di Spoleto, col suo mosaico della *Deesis* di maestro Solsterno datato 1207, posto sopra ad un rosone centrale, simboleggiante il "mare vitreum simile crystallo" (Ap 4, 6; "mare trasparente simile a cristallo") che accompagnerà il secondo *Adventus* del Cristo, fiancheggiato da quattro rosoncini allusivi al Tetramorfo (ivi, 4, 6-8), i cui biblici occhi li fanno assimilare agli "oculi" delle chiese. In un secondo momento, come chiarito ora da Silvia De Luca, la facciata spoletina fu sopraelevata, coll'aggiunta di altri tre rosoni dai trafori più moderni, i quali alludono evidentemente alla Trinità.

Nella Cappella Scrovegni Giotto, intorno al 1303, si è trovato a fare i conti con due finestre, cioè una trifora in facciata (fig. 5) e una monofora sopra l'arco trionfale (fig. 6) predisposte dall'anonimo architetto, con ogni probabilità veneto. Nella controfacciata ha affrescato, come avveniva tradizionalmente, il Giudizio Universale, dove quindi la trifora posta sopra al Cristo giudice costituisce una interpretazione trinitaria del tema del "mare vitreum".



Fig. 5 - Giotto, Giudizio Universale, affresco, controfacciata, Padova, Cappella Scrovegni, 1303-1305³

³ Le immagini della Cappella degli Scrovegni, della Sacrestia Scrovegni, delle Tavole al Dio Padre ai Musei Civici agli Eremitani, gli sportelli del Tabernacolo della Sacrestia sono qui riprodotte su gentile concessione del Comune di Padova.



Fig. 6- Giotto, Dio Padre invia l'arcangelo Gabriele, Annunciazione e altre storie del Nuovo Testamento, affresco, arco trionfale, Padova, Cappella Scrovegni, 1303-1305

Esattamente di fronte, al centro dell'arco trionfale, compare l'immagine di Dio Padre, dipinta a tempera – ma con un colorismo che vuole avvicinarsi alle tinte smorzate dell'affresco – su una tavola, insolitamente inclusa nell'affresco circostante. Dio Padre, che ha le fattezze del Figlio, in cui sembra rispecchiarsi, vedendolo nella parete dirimpettaia, impartisce qui l'ordine all'Arcangelo Gabriele, che si avvicina alla Sua destra, di compiere l'Annunciazione, raffigurata al di sotto, ai lati dell'arco. L'inaudita ambizione del pittore di raffigurare colui che è per definizione inafferrabile e ineffabile poteva trovare una giustificazione, qui come negli altri casi in cui l'iconografia cristiana contravviene al divieto vetero-testamentario della raffigurazione di Dio, nel passo del Vangelo di Giovanni in cui Gesù stesso proclama: “qui credit in me, non credit

in me sed in eum, qui misit me; et, qui videt me, videt eum, qui misit me. Ego lux in mundum veni, ut omnis, qui credit in me, in tenebris non maneat” (Gv 12, 44-46; “chi crede in me, non crede in me ma in colui che mi ha mandato; chi vede me, vede colui che mi ha mandato. Io sono venuto nel mondo come luce, perché chiunque crede in me non rimanga nelle tenebre”), dove si noti il subitaneo passaggio dell’autodefinizione del Signore da Dio a Luce. Dio Padre, circondato dalla corte celeste dei suoi Angeli, siede su un trono architettonico (fig. 7) – in cui si noti la citazione dell’architettura orientaleggiante veneziana nell’arco inflesso della spalliera – dalle forme allusive alla Trinità, analogamente a quello, dietro cui si intravede il Cielo, che il pittore immagina per la personificazione della Giustizia divina nella zoccolatura monocroma con Vizi e Virtù (fig. 8).



Fig. 7 - Giotto, Dio Padre, tavola,
proveniente dalla Cappella Scrovegni, Padova, Museo Civico, 1303-1305



Fig. 8 - Giotto, Giustizia, affresco, zoccolatura, Padova, Cappella Scrovegni, 1303-1305

Ma perché Giotto non ha dipinto semplicemente anche Dio Padre ad affresco? Perché la tavola, oggi conservata nel Museo Civico, è in realtà, come è emerso dal recente restauro, uno sportello o se si vuole uno “scuro” di una finestra, che poteva ovviamente essere aperta o chiusa, essendo la tavola munita *ab antiquo* di due cardini metallici alla nostra sinistra, cioè sul lato in cui normalmente le ante di porte e finestre sono collegate agli stipiti. Come tale occasionale apertura dovesse praticamente avvenire non è facile ricostruire: forse salendo sul tetto retrostante, oppure agendo su una perdu-

ta maniglia posta sul limite destro della tavola, raggiungibile forse mediante aste o corde dal basso o dall'apertura tuttora esistente sul fianco Nord, accanto all'Angelo annunciante (fig. 6), la quale metteva in qualche modo in comunicazione la cappella coll'adiacente Palazzo Scrovegni, sciaguratamente demolito nell'Ottocento.

A sportello aperto la luce solare che entrava dalla finestra, orientata verso Est, assumeva dunque visivamente il significato di metafora della grazia divina, equivalendo così all'immagine di Dio visibile quando la finestra era chiusa. La situazione è però complicata dalle tormentate vicende architettoniche dell'area presbiteriale della cappella, solo in parte chiarite da Laura Jacobus nel 2008 e sulle quali sono tornato con un saggio di prossima pubblicazione. Attualmente, come si vede in un disegno acquerellato di Barnaba Lava del 1871, di cui mostro un particolare della sezione longitudinale dell'edificio (fig. 9), la finestra con la tavola di Giotto non dà più verso l'esterno ma verso il sottotetto posticcio, situato sopra all'estradosso della volta a crociera del coro; tuttavia è ricostruibile che in origine il coro fosse più basso e voltato a botte, così che la finestra comunicasse effettivamente col cielo.

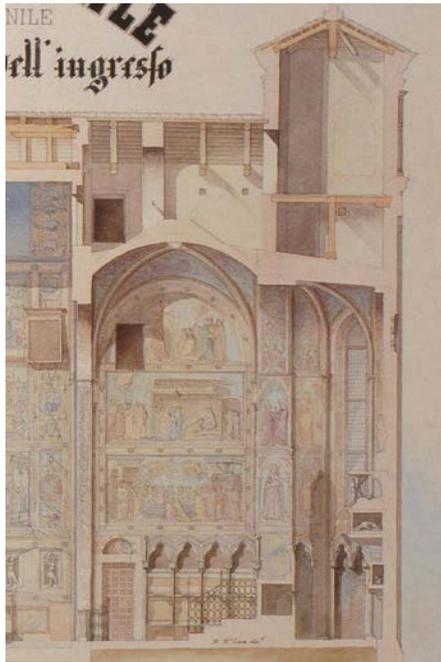


Fig. 9 - Barnaba Lava, sezione longitudinale da sud della Cappella Scrovegni, disegno acquerellato, particolare, Padova, Museo Civico, 1871

Questa slanciata monofora, di cui conosciamo solo la veduta di profilo qui mostrata (da cui dipende il rilievo architettonico di Adriano Ver-

di del 1982), non è più visibile, essendo celata da superfetazioni murarie e lignee di restauro degli interventi di consolidamento del 1881 e 1960-1963. Probabilmente il traforo presentava una suddivisione in due settori sovrapposti, analogamente alle monofore dell'abside della vicina chiesa degli Eremitani (fig. 10), in costruzione dal 1275 ai primi del Trecento, e di quelle stesse del fianco meridionale (fig. 11) e della successiva abside della Cappella dell'Arena, che hanno inferiormente un arco trilobato e superiormente un rosoncino affiancato da piccole aperture trilobe.



Fig. 10 - Santi Filippo e Giacomo (Eremitani), Padova, abside, ultimo quarto del XIII secolo



Fig. 11 - Padova, Cappella Scrovegni, fianco sud, monofora, 1302 circa

Anche se nella sezione del 1871 (fig. 9), il profilo più esterno della strombatura della monofora supera in elevato il livello del culmine della volta a botte della navata, raggiungendo la quota del sottotetto soprastante, non è necessario immaginare che il sistema di copertura della navata sia stato alterato, come vuole Andrea De Marchi (che ipotizza che l'aula fosse originariamente coperta a capriate, sottovalutando il radicamento nel Romanico padovano della volta a botte), e neppure che lo sia stata la forma dell'apertura, come vuole la Jacobus (che ricostruisce infondatamente una successione di: vetrata su disegno di Giotto, chiusura della finestra e affresatura del tamponamento con *Maiestas* sempre di Giotto, riapertura della finestra, questa volta rettangolare, con sportello da lei assurdamamente attribuito

a Giusto de' Menabuoi e datato al 1365 ca., quando già dietro all'apertura si sarebbe trovato l'oscuro sottotetto). Osservando attentamente la sezione ottocentesca, in cui la strombatura della finestra è articolata in tre profili di cui il più interno a terminazione rettilinea e i due esterni di sagoma arcuata, e tenendo presente il confronto con le coeve monofore traforate padovane duecentesche, dove la mostra esterna presenta una sola superficie traforata bipartita, si può ricostruire la seguente triplice articolazione in profondità, procedendo da ovest: apertura rettangolare nell'arco trionfale con sportello dipinto da Giotto; arco intermedio; traforo esterno con vetrata incolore su due livelli, quello inferiore ad arco trilobato in corrispondenza della finestra, quello superiore con rosocino che dava aria al sottotetto.

Adiacente al coro della Cappella dell'Arena è, sul lato nord dove si trovava anche il palazzo del committente, la sacrestia quadrata (fig. 12), finora mai presa in considerazione nel suo insieme di architettura, scultura, pittura ed arredi lignei dalla copiosa letteratura storico-artistica, che ha invece disquisito su ogni minimo dettaglio della celebre chiesetta.



Fig. 12 - Sacrestia, interno, Padova, Cappella Scrovegni, 1336-1337 circa

Eppure, vista nel suo complesso, si tratta indubbiamente di una struttura di grande pregio artistico, che rivela una sapiente regia di *interior design*, sul cui mancato apprezzamento ha di certo influito negativamente lo splendore della adiacente aula affrescata da Giotto e impreziosita di sculture di Giovanni Pisano (infatti purtroppo è difficile poter visitare la sacrestia, generalmente chiusa ai visitatori, ai quali del resto viene permesso di ammirare la cappella solo per venti minuti!). Vorrei qui sostenere con forza l'ipotesi che si tratti di un contesto artistico unitario – salvo l'armadio tardogotico, il crocifissino e il lavabo quattrocenteschi – databili agli anni Trenta del Trecento, probabilmente portato a termine subito dopo la morte di Enrico Scrovegni avvenuta il 20 agosto 1336. Gli eredi avranno colto l'occasione per riabilitarne qui, tramite la grande statua col suo ritratto, la memoria ormai infangata da Dante, che aveva posto il padre Reginaldo fra gli usurari del suo *Inferno*, sollevando dubbi sulla liceità delle fortune usate dal figlio per la costruzione e decorazione della sua cappella. Nel documento di dotazione del Capitolo di canonici, che dovevano officiare la cappella, nel 1317 Enrico specificava che le entrate da lui stanziare dovessero servire anche “in fabrica et necessitatibus et ornamento ipsius ecclesiae et sacristiae”, frase ripetuta identica nel testamento del 12 marzo 1336, data che rappresenta probabilmente un *terminus post quem* ravvicinato almeno per l'arredo scultoreo della sacrestia, dove la nicchia con l'effigie del fondatore presenta in basso il *titulus*: “PROP(r)IA FIGURA DOMINI ENRICI/ SCROVEGNI MILITIS DE LARENA”. Mi sono convinto, dopo vari ripensamenti, che verosimilmente si tratti di un monumento commemorativo, eretto probabilmente su iniziativa della vedova Jacopina d'Este, e non di una statua votiva voluta in vita da Enrico stesso, che in tal modo si sarebbe facilmente attirato l'accusa di superbia e vanagloria, anche se tipologicamente la figura marmorea si ispira senza dubbio agli *ex voto* in cera coll'effigie del vovente, come i perduti *bòti* della SS. Annunziata a Firenze. Solo Irene Hueck nel 1973 ha fatto caso al fatto che la statua stante di Enrico in preghiera è collocata in asse con un rilievo marmoreo raffigurante l'*Imago Pietatis* murato sopra ad una finestra, e che dunque il gesto orante deve essere letto in relazione a quell'immagine cristiana; ma la studiosa è poi subito incappata in un evidente errore, sostenendo che al posto della finestra, da lei creduta moderna, in origine vi fosse un'abside, di cui ha pensato di individuare tracce nella muratura esterna e che sarebbe attestata ancora da una approssimativa veduta in un disegno ottocentesco, però da lei palesemente fraintesa. In realtà la finestra, sia pure alterata nel suo profilo superiore, è contestuale all'architettura della sacrestia, come dimostra un rinnovato esame della muratura esterna, e doveva già esistere quando fu affrescato il fregio a racemi trecentesco che corre al livello dell'attacco della volta a crociera lungo le quattro pareti interne, compresi gli sguanci della finestra stessa. Propongo dunque di includere questa finestra nel messaggio

lanciato dall'allegoria di questo *Gesamtkunstwerk*: Enrico Scrovegni sta adorando non solo l'immagine del Cristo ma anche la luce, metafora di grazia divina, che entra dalla finestra sottostante, orientata verso est e parallela alla finestra giottesca nell'arco trionfale della cappella.

Il gesto orante – a mani giunte come si faceva nel Basso Medioevo imitando la gestualità dell'omaggio feudale e non più a mani alzate – della statua del cavaliere dell'Arena rimanda all'iconografia dei monumenti sepolcrali, dove già all'inizio del Duecento in Italia centrale veniva spesso raffigurata ad affresco la cosiddetta *Commendatio animae*, ovvero la raccomandazione dell'anima del defunto genuflesso alla Madonna col Bambino da parte del suo santo patrono e/o di Angeli, come attesta Buoncompagno da Signa, tema poi adottato anche dai monumenti sepolcrali marmorei, come quello di Guillaume de Bray, di Arnolfo di Cambio in San Domenico ad Orvieto del 1282 circa, per poi passare con Giovanni Pisano in gruppi scultorei di timpani di portali (Duomo di Siena, perduto, Battistero di Pisa, Porta di San Ranieri del Duomo di Pisa, conservato frammentariamente).

Insolitamente, nell'affresco di Maso di Banco in una tomba Bardi nella Cappella di San Silvestro in Santa Croce, databile secondo Roberto Bartolini proprio agli anni in cui credo realizzato l'allestimento della sacrestia Scrovegni, il destinatario del monumento sepolcrale appare genuflesso nella valle desertica fuori Gerusalemme dove si crede debba avvenire il Giudizio Universale e, privo di Santo patrono che lo raccomandi, affronta da solo la terrificante ma anche consolante visione del Cristo giudice, che gli rivolge con la destra un gesto di misericordiosa accoglienza. In effetti la statua di Enrico (fig. 14), colto significativamente non in ginocchio ma in piedi e orante, è tipologicamente imparentata – come già notato nel 1939 da Harald Keller – con quella del cosiddetto Porrina nella collegiata di Casole d'Elsa (fig. 13), che però non prega ma regge orgogliosamente gli attributi del suo stato di *Miles*, la spada, e di *Doctor legum*, il codice, anche se non credo che tanta spavalderia sia spiegabile con il ghibellinismo, come ipotizzato nel 1990 da Antje Middeldorf Kosegarten. Oggi sappiamo che la statua, attribuita convincentemente nel 1983 da Giovanni Previtali a Marco Romano, raffigura Bernardino degli Albertini detto il Porrina, signore di Casole e giureconsulto morto nel 1309, e che il monumento è un cenotafio, come chiarito dal perduto epitaffio, registrato niente meno che dal Boccaccio: “Hac ego Porrina doctor casulensis ab arca/ te precor / inclina...” (è quindi il Porrina ad invitare il lettore dell'epigrafe a inchinarsi e pregare al pensiero della morte). Il *memento mori* espresso dall'epitaffio e la natura sepolcrale del monumento del Porrina vengono ulteriormente rafforzati dalla presenza di due statuette di Profeti, uno vecchio ed uno giovane, ai lati del corto pseudo-sarcofago, i quali – analogamente ai Profeti affrescati da Maso negli sguanci dell'arcosolio della tomba Bardi in Santa Croce – alludono all'ineluttabilità della fine delle glorie mondane e della certezza del giorno del Giudizio. Grazie alle recenti scoperte rese note

nel 2010 da Alessandro Bagnoli a seguito del restauro della Cappella Albertini (famiglia un tempo erroneamente chiamata Aringhieri dalla storiografia artistica), oggi sappiamo che la nicchia con la statua si trovava ancora nel 1949, all'epoca dei restauri post-bellici, un po' più a ovest, proprio in corrispondenza della tomba parietale della retrostante cappella gentilizia di San Niccolò, tomba in cui si trovava in origine – ed ora vi è stata ricollocata – la lunetta ad affresco del Maestro degli Albertini (un pittore ducresco già chiamato Maestro della Maestà degli Aringhieri) con la Madonna col Bambino in trono fra Angeli e in basso le figure genuflesse di Bernardino Albertini e del fratello Ranieri, vescovo di Cremona morto nel 1313, raccomandati rispettivamente da un Arcangelo e da un Santo Vescovo, identificabile con Imerio patrono di Cremona.



Fig. 13 - Marco Romano, Cenotafio di Bernardino degli Albertini detto il Porrina, marmo, Casole d'Elsa, Collegiata, 1309 circa

Il rilievo marmoreo verso il quale alza lo sguardo devoto la statua di Enrico Scrovegni (fig. 14), era un tempo un trittichetto ad ante, i cui sportelli laterali, riscoperti nei depositi del Museo Civico, sono oggi esposti a sé per motivi di conservazione, purtroppo in tal modo decontestualizzati. Perciò il senso teologico dell'insieme, composto di scultura (in origine policromata, come si vede tuttora da ampie tracce verosimilmente originali) e pittura su tavola, è oggi ricostruibile solo coll'ausilio di una vecchia foto (fig. 15), da cui si capisce che le ripartizioni orizzontali che separano tanto il terzo superiore delle ante quanto quello del rilievo sono perfettamente allineate.



Fig. 14 - Maestro delle tombe Salomone e Scrovegni, Statua di Enrico Scrovegni, Sacrestia, marmo policromato, Padova, Cappella Scrovegni, 1336-1337 ca.



Fig. 15 - Maestro di Sant'Anastasia, *Imago Pietatis* e *Maiestas Domini*, marmo policromato (al centro); Pittore veronese, *Dolenti e Apostoli*, tavola (sportelli laterali); Sacrestia, Padova, Cappella Scrovegni (in vecchia foto; oggi gli sportelli si trovano al Museo Civico), secondo decennio del XIV secolo

Va avvertito inoltre che pure il retro degli sportelli è dipinto e conserva tracce di una decorazione aniconica a fasce. Nei due terzi inferiori del prospetto la mezza figura di Cristo in Pietà è fiancheggiata dai Dolenti Maria e Giovanni Evangelista; in alto la *Maiestas Domini* fra i simboli del Tetramorfo (resi come Angeli, con teste dei quattro viventi, che reggono i libri dei Vangeli) è fiancheggiata dagli Apostoli e dalla Vergine (e forse da Giovanni Battista, ma la figura è molto rovinata). L'*Imago Pietatis*, ai cui lati sono scolpiti il Sole e la Luna, ricorrenti nell'iconografia della Crocifissione, allude dunque alla Crocifissione, alla Deposizione dalla croce e al Compianto del Cristo morto poi calato nel sepolcro, invitando lo spettatore ad unirsi nella compassione ai Dolenti e allo stesso Enrico Scrovegni che assiste alla scena dalla sua nicchia dirimpettaia. Il Giudizio Universale sinteticamente rappresentato in alto, quando il Signore ritornerà da trionfatore, allude anche all'Ascensione, la cui iconografia tradizionale assomiglia a quella del Giudizio a causa dell'annuncio profetico di due Angeli, che rivolti agli Apostoli e a Maria che vedevano Gesù allontanarsi in cielo, dissero loro: "viri galilaei quid, statis aspicientes in caelum? hic Iesus, qui assumptus est a vobis in caelum, sic veniet quemadmodum vidistis eum euntem in caelum" (At 1, 11; "uomini di Galilea, perché state a guardare il cielo? Questo Gesù, che di mezzo a voi è stato assunto in cielo, verrà allo stesso modo in cui l'avete visto andare in cielo"), parole da cui apprendiamo che dobbiamo immaginare la scena della seconda *Parousía* similmente a quella della Sua dipartita dalla Terra. Ecco perché nel nostro rilievo il Tetramorfo, presente negli antefatti del Giudizio (Ap 4, 7-8) ma non nell'Ascensione, adotta l'arcaizzante soluzione degli uomini alati con una testa umana e tre di animali (aquila, leone e bue), che rimanda visivamente ai quattro Angeli che sorreggono la mandorla nell'iconografia dell'Ascensione.

Da testimonianze figurative ottocentesche sappiamo che il trittichetto si trovava allora sopra alla finestra in sacrestia, da dove però il rilievo marmoreo fu poi tolto e collocato sull'altare moderno posto alla base sinistra ovvero settentrionale dell'arco trionfale, dove è attestato ai primi del Novecento. Trafugato nel 1981, il rilievo è stato recuperato l'anno dopo e conservato nei depositi e poi giustamente rimurato nella sua originaria posizione pochi anni fa (fig. 16), motivo per cui prima della monografia sulla Cappella Scrovegni della collana *Mirabilia Italiae*, pubblicata nel 2005, l'opera scultorea e le sue componenti pittoriche erano rimaste di fatto estranee al dibattito sull'originaria collocazione e sulla funzione della statua di Enrico che la fronteggia. Andrea Moschetti nel 1934 pensava che l'*Imago Pietatis* si trovasse un tempo sull'altar maggiore della cappella secondo lui consacrato nel 1303, ma risalisse al XIII secolo; Claudio Bellinati nel 1982, occupandosene in occasione del ritrovamento del pezzo, anche da lui creduto duecentesco, si accorse del fatto che ha il retro policromato e ornato a rilievo da una croce patente, per cui deve essere nato per una posizione isolata su di un altare.



Fig. 16 - Maestro di Sant'Anastasia, *Imago Pietatis* e *Maiestas Domini*, Sacrestia, marmo policromato, Padova, Cappella Scrovegni, secondo decennio del XIV secolo, murato qui nel 1336-1337 ca.

Dal punto di vista attributivo già nel 1951 Pietro Toesca ne ha riconosciuto la pertinenza alla scultura veronese del Trecento, poi precisata – sia pure con inaccettabile datazione al tardo Duecento – da Gian Lorenzo Mellini nel 1971 col riferimento al Maestro di Sant'Anastasia, da lui infondatamente identificato con Riginò di Enrico, mentre la cronologia è stata condivisibilmente circoscritta attorno al primo decennio del Trecento dai successivi studi di Paola Salvi, Luciana Giacomelli, Peter Dent, Ettore Napione e Luca Fabbri. Il fatto che lo stile degli ingenui dipinti delle ante sembri “pregiottesco” non impone, a mio avviso, di datarle alla fine del Duecento, prima dell'arrivo di Giotto a Padova, come pensava Mellini. Considerata la probabile contemporaneità delle ante al rilievo, mi sembra infatti inverosimile datare così presto l'opera del Maestro di Sant'Anastasia, uno scultore ancora attivo negli anni Quaranta

del Trecento nell'arca di Cangrande della Scala. Quanto alle tempere delle ante, messi sull'avviso dalla veronesità della scultura che induce a cercare confronti in ambito veronese, si possono avvicinare a un affresco frammentario in San Zeno a Verona, con un Michele arcangelo, cui si sovrappone un altro strato con una testa attribuita al Primo Maestro di San Zeno, opera la prima assegnata plausibilmente da Evelyn Sandberg Vavalà ad un anonimo veronese del principio del XIV secolo. L'edicoletta a sportelli di Padova è tipologicamente affine ad altre due riconosciute dalla critica al Maestro di Sant'Anastasia: quella, oggi dispersa, già nella collezione Massenzi di Foligno; e quella, in cui restano tracce di cerniere metalliche per ante perdute, del Museo Civico di Riva del Garda (fig. 17), dove i Dolenti, invece di essere raffigurati nelle ante, fiancheggiano il Cristo passo entro l'arco del rilievo, assieme a due Angeli genuflessi, mentre il Cristo in mandorla nella cuspide triangolare è sorretto da altri due Angeli, rendendo chiaro il riferimento all'Ascensione.

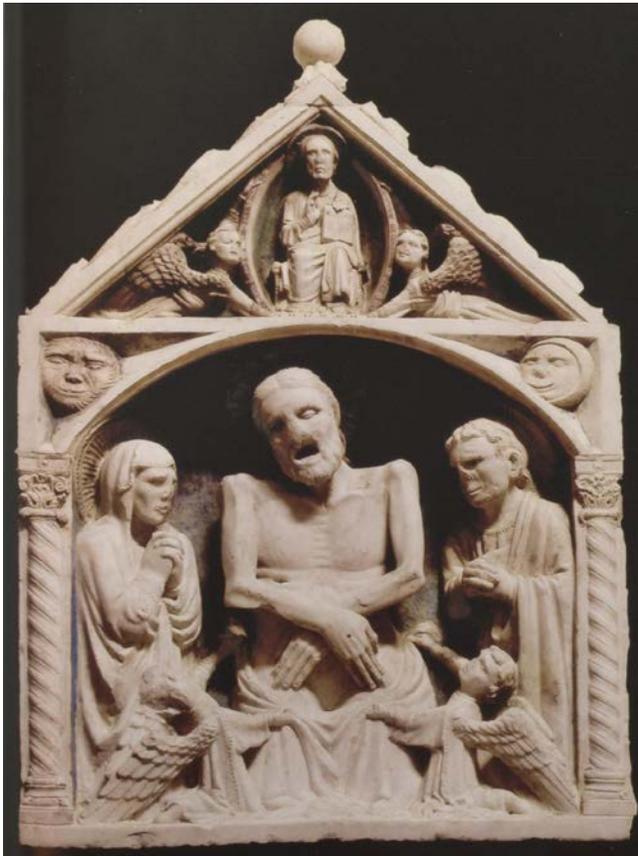


Fig. 17 - Maestro di Sant'Anastasia, *Imago Pietatis* e *Maiestas Domini*, marmo policromato, Riva del Garda, Museo Civico, terzo o quarto decennio del XIV secolo

Il confronto mostra un più accentuato “espressionismo” macabro nella scultura trentina, dove la bocca del Cristo morto è ancora aperta, in un’orrenda smorfia di dolore, così come lo è nelle due Crocifissioni lapidee del Museo di Castelvecchio e di Cellore d’Illasi e nel Compianto del Cristo morto da Caprino Veronese. Si assiste dunque ad un crescendo di drammaticità, che suggerisce di datare prima il Cristo di Padova, poi quelli delle due Crocifissioni lapidee, seguite dal Cristo di Riva del Garda, che a sua volta appare superato in effetto *horror* dal Cristo di Caprino, come scrive nel 2012 Fabbri. A mio parere questo incremento nella resa della sofferenza del Cristo è spiegabile solo coll’influsso dei crocifissi gotici “dolorosi” tedeschi, realizzati anche in Italia da intagliatori itineranti, la cui attività è infatti collocabile nei primi quattro decenni del Trecento, e che dovevano scendere lungo la strada del Brennero (un esemplare si trova a San Domenico a Bolzano ed è plausibilmente datato attorno al 1330 da Luca Mor). Considerato che, come si è detto, il tritichetto della sacrestia Scrovegni era in origine destinato ad una posizione isolata, possiamo azzardare l’ipotesi che sia stato commissionato a Verona negli anni Dieci ma acquistato poi dagli esecutori testamentari di Enrico, la vedova Jacopina d’Este e i Procuratori di San Marco, che agivano tramite la mediazione di un tale Pasqualino, nel 1336. A tal proposito è utile ricordare che Enrico si era personalmente impegnato nel 1318 a favore di un accordo del Comune di Padova con Cangrande della Scala (per il quale militavano i suoi parenti Gaboardo e Rainaldo II Scrovegni, perciò poi giustiziati dai Padovani), ma che nel 1320 e di nuovo nel 1328 egli preferì allontanarsi da Padova timoroso di rimanere coinvolto o ucciso nelle lotte di potere fra Marsilio I da Carrara e lo stesso Cangrande. Il dominio di quest’ultimo e poi di Alberto e Mastino della Scala su Padova durò dal 1328 al 1337, proprio il lasso di anni nel quale suppongo essere stato acquistato il tritichetto veronese, anni nei quali la produzione artistica autoctona sembra quasi azzardata.

La scoperta di una moneta del 1360, poi andata perduta, sotto alla statua di Enrico nella nicchia in sacrestia (fig. 14), avvenuta durante i restauri del 1881, indusse Antonio Tolomei a ipotizzare che l’opera fosse stata realizzata solo in quell’anno, quale monumento in memoria del fondatore della cappella. In effetti nel Tre e Quattrocento si riscontra spesso l’uso di deporre monete sotto ad un edificio o a parti di esso per solennizzare a scopo propiziatorio interventi di vario genere, come è stato di recente verificato pure per il coro della stessa Cappella dell’Arena, dove sotto agli stalli lignei sono state rinvenute due monete del primo Trecento. Del motivo della posa della moneta del 1360 sono state però date spiegazioni diverse: Adolfo Venturi nel 1906 e Andrea Moschetti nel 1907 ipotizzavano che essa commemorasse il trasferimento della statua-ritratto, da loro datata ai primi del Trecento, nella nicchia in sacrestia, che datavano invece al 1360; in origine la statua si sarebbe trovata nella nicchia al centro dell’abside, sopra l’odierno monumento sepolcrale e sotto a un rosone riaperto nel 1881 circa (fig. 18), dove rimane un complesso palinsesto pittorico a sagoma cuspidata, entro il quale erano state per un certo periodo collocate le tre statue della Madonna

col Bambino e degli Angeli cerofori di Giovanni Pisano (e di questi ultimi si vedono tuttora le ali dipinte, secondo me nel Quattrocento, sulla parete di fondo). La statua avrebbe fatto dunque parte di un primo monumento sepolcrale, commissionato dallo stesso Enrico intorno al 1305, assieme ad una perduta lastra terragna antistante.

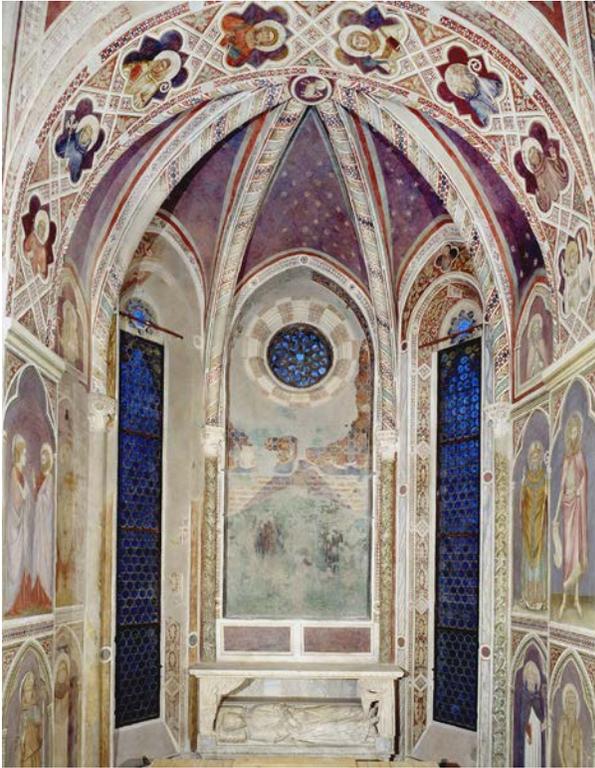


Fig. 18 - Coro e abside, con monumento sepolcrale di Enrico Scrovegni e diversi strati di pitture murali, Padova, Cappella Scrovegni, anni Venti-Trenta del XIV secolo e XV secolo

Nel 1904 Moschetti aveva infatti attribuito l'odierno monumento sepolcrale, posto sotto alla nicchia-arcosolio, allo scultore veneziano Andriolo de' Santi, datandolo appunto al 1360. Nel 1957 Ursula Schlegel negava, sulla base delle misure, che la statua possa essersi mai trovata nella poco profonda nicchia absidale, sostenendo invece che essa sarebbe stata commissionata da Enrico proprio ad Andriolo negli anni dell'esilio veneziano (fra 1328 e 1336), destinandola alla tomba, che si sarebbe dovuta trovare in sacrestia; dopo il 1336 poi lo stesso Andriolo avrebbe realizzato per volere degli eredi l'attuale tomba nell'abside. Nel 1976 Wolfgang Wolters attribuiva ad una stessa bottega veneziana la struttura architettonica della nicchia in sacrestia, i baldac-

chini lapidei degli stalli nel coro e nell'abside ed il sarcofago della tomba di Enrico, datando queste opere verso il 1320 e comunque prima dell'inizio dell'esilio dello Scrovegni, secondo lui principiato in quell'anno; attribuiva invece ad un'altra bottega veneziana ma di influsso senese la statua di Enrico e le parti figurative della tomba (cioè i due Angeli reggicortina ed il *gisant*), datando però la statua in sacrestia verso il 1320 e gli interventi al monumento sepolcrale al 1336, in base al fatto che nel testamento di quell'anno viene menzionata una tomba già esistente e se ne ordina al contempo un'ulteriore ornamentazione. Sulla base dell'opinione espressa nel 1973 da Irene Hueck, che una prima tomba di Enrico anteriore all'esilio si sarebbe potuta trovare ai piedi dell'arco trionfale a destra, dove oggi c'è un altare con tabernacolo eucaristico entro nicchia affrescata dall'autore dei dipinti murali del coro della cappella, nel 1982 Volker Herzner ha sostenuto l'ipotesi che là si trovasse originariamente la statua di Enrico, da lui creduta scolpita attorno al 1305 su progetto di Giotto. All'idea di una originaria collocazione della statua nella nicchia absidale sono tornati invece nel 1995 Robin Simon e nel 2000 il sottoscritto, avendo avuto modo di prendere le misure della base della nicchia che in effetti sarebbero sufficienti, sia pure a stento, per ospitare il piedistallo della figura; nel 2007 ho ribadito questa opinione, anche se con maggiore cautela. Sulla base del riconoscimento da parte di Wolters della omogeneità stilistica delle parti figurative del monumento sepolcrale e della statua, entrambe databili a mio avviso al 1336, pareva infatti suggestivo immaginare che avessero potuto far parte di un solo insieme, tanto più che non mancano monumenti sepolcrali gotici in cui il destinatario è raffigurato due volte, una da morto e con i tratti della vecchiaia nel *gisant* entro il *lit de parade*, l'altra da vivo e con i tratti più giovanili in una statua soprastante, singola o facente parte di un gruppo scultoreo (ho già accennato, ad esemplificazione della ricorrente iconografia della *Commendatio animae*, al monumento sepolcrale del cardinale De Bray morto nel 1282). Tuttavia, va considerato che la statua stante del destinatario di una tomba la si incontra in genere in monumenti sepolcrali di capi di stato e di giureconsulti (abbiamo già visto l'insolito cenotafio del Porrina, che era l'uno e l'altro), non di comuni cittadini, e in tal caso le due opere che lo scultore avrebbe potuto conoscere presentano entrambi il protagonista della scena fiancheggiato da assistenti: l'imperatore Enrico VII nel monumento sepolcrale, oggi smembrato, scolpito nel 1314-1315 da Tino di Camaino per l'abside est del Duomo di Pisa; e il letterato e giureconsulto Cino de' Sigibuldi nel monumento sepolcrale scolpito nel 1337-1339 da Agostino di Giovanni per il Duomo di Pistoia. Non escluderei, a ripensarci oggi, che la statua di Enrico fosse stata davvero concepita dagli esecutori testamentari per essere eventualmente posta sopra al sarcofago nell'abside della cappella, ma immagino che poi essi abbiano desistito da tale proposito, per non attirare sulla famiglia Scrovegni l'accusa di una sorta di "culto della personalità" per aver glorificato un comune cittadino in modi che sarebbero parsi sconvenienti al suo rango. Del resto lo stesso Enrico, ai tempi della costruzione ed

affrescatura della cappella, si era attirato le ire del confinante convento degli Eremitani, che nel 1305 gli avevano intentato un processo, accusandolo di aver agito non a gloria di Dio ma per “pompam et vanam gloriam”. Nei miei interventi del 2000 e 2007 ero tornato all’idea di Venturi e Moschetti che la moneta del 1360 commemorasse il trasferimento della statua dall’abside alla sacrestia, sottovalutando però l’osservazione di Wolters della somiglianza del lessico ornamentale della nicchia con quello delle componenti lapidee del coro e dell’abside, databili rispettivamente al 1305 circa e agli anni Venti del Trecento. Inoltre, contraddicendo la Hueck riguardo alla presunta originaria presenza di un’abside (e dunque forse di un altare) in sacrestia, credevo a torto che là la statua risultasse in qualche modo “sacrificata”, visto che sottovalutavo il valore semantico della finestra e non facevo mente locale sul tabernacolo veronese soprastante, assente quando per la prima volta avevo messo piede nella sacrestia. Oggi sospetto che la famosa moneta avrebbe potuto semplicemente commemorare una ripolicromatura della statua, sempre che la data 1360 – non più verificabile – sia stata letta correttamente. Va infine riferito dell’opinione della Jacobus, che nel 2000 ha ipotizzato che la statua, da lei datata al 1303 circa e posta in relazione con una perduta epigrafe a ricordo della prima presunta consacrazione della cappella in quell’anno, e creduta collocata presso un portale d’ingresso all’esterno dell’edificio, si trovasse in origine in una nicchia presso la porta sul fianco nord che metteva in comunicazione la cappella con un cortiletto, dal quale si accedeva al Palazzo Scrovegni. L’idea è stata convincentemente confutata nel 2010 da Herzner (che ribadisce le proprie deboli convinzioni formulate nel 1982), dal momento che l’individuazione delle pretese tracce della tamponatura di una nicchia si deve ad una erronea interpretazione di un dettaglio del rilievo architettonico del 1982 e visto che la ben conservata policromia della statua ne esclude una prolungata esposizione all’aria aperta.

Nella discussione sulla datazione e funzione della statua in sacrestia si è speculato fin troppo sull’apparente età dell’effigiato (fig. 20), che a me sembra intermedia fra quella che egli mostra nell’affresco di Giotto, databile precisamente al 1304, posto ai piedi del Giudizio Universale in controfaccia (fig. 19), dove il fondatore della cappella è raffigurato in atto di donare il modellino dell’edificio alle tre Virtù teologali, e quella che egli mostra nel volto del *gisant* (fig. 21), del quale si è spesso pensato che fosse stato esemplato su una maschera mortuaria, affermazione però tutto sommato indimostrabile se non gratuita. In realtà un bravo scultore riesce a simulare virtualmente il progressivo invecchiamento di un volto senza dover ricorrere a strumenti “meccanici” come il calco dal vivo o dal morto e senza neppure aver bisogno di vedere davvero quel volto. Se le cose sono andate, come da me ricostruito, lo scultore contattato dagli esecutori testamentari a Venezia nell’autunno del 1336 non aveva avuto modo di disegnare un ritratto di Enrico da vivo o da morto, per cui è da credere che nella sua resa del volto del destinatario del monumento commemorativo in sacrestia e di quello sepolcrale nell’abside egli abbia tratto ispirazione proprio dall’affresco di Giotto, quello sì definibile un vero ritratto.



Fig. 19 - Giotto, Giudizio Universale, particolare: Enrico Scrovegni offre il modello della Cappella dell'Arena alle tre Virtù teologali, affresco, controfacciata, Padova, Cappella Scrovegni, 1303-1305



Fig. 20 - Maestro delle tombe Salomone e Scrovegni, Statua di Enrico Scrovegni, particolare, marmo policromato, Sacrestia, Padova, Cappella Scrovegni, 1336-1337 ca.



Fig. 21 - Maestro delle tombe Salomone e Scrovegni, Monumento sepolcrale di Enrico Scrovegni, particolare del *Gisant*, marmo, abside, Padova, Cappella Scrovegni, 1336-1337 ca.

Il compito artistico prefissato esigeva che nel monumento commemorativo Enrico apparisse con un'età attorno ai trentatré anni, “nel mezzo del cammin di nostra vita”, floridi come saremo quando risorgeremo nel giorno del Giudizio, e che nel monumento sepolcrale egli fosse decrepito ma con i tratti sereni di una “buona morte” in grazia di Dio, come si conviene a chi muore senza avere niente di grave da rimproverarsi. Interessante è piuttosto che l'abito indossato da Enrico nei tre “ritratti” sia sempre più o meno lo stesso, anche se le file di bottoncini alla moda dei due abiti scolpiti mancano in quello dipinto. Continuo ad essere convinto della correttezza dell'attribuzione da parte di Wolters ad uno stesso scultore veneziano d'influsso senese, chiamato ormai Maestro delle tombe Salomone e Scrovegni, delle statue giacenti del vescovo Castellano Salomone, morto nel 1322, nel monumento sepolcrale forse eretto verso la fine degli anni Trenta del Trecento nel Duomo di Treviso, e di Enrico Scrovegni (figg. 18; 21) nonché della statua stante dello stesso Enrico in sacrestia (figg. 14; 19) databili secondo me entrambe al 1336 o poco dopo. Al di là della diversità fisionomica dei personaggi ritratti o immaginati e al di là della diversa età mostrata dalle due effigi padovane è evidente infatti la stessa introspezione psicologica e la stessa attenzione meticolosa alle rughe e ai capelli, cosa mai vista prima nel Veneto, che avrebbe poi avuto un diretto seguito nei volti, connotati da un più greve e caricato realismo, di Andriolo de' Santi, secondo me allievo dell'anonimo veneziano. Come già intuito da Wolters e poi

da me approfondito nel 2000 e 2007, il Maestro delle tombe Salomone e Scrovegni recepisce evidentemente l'influsso di Marco Romano, l'enigmatico scultore che nel 1317-1318 ha lasciato la propria iscrizione-firma sul *gisant* di San Simeone nell'omonima chiesa di Venezia, statua quest'ultima in cui la critica ha da tempo colto una interpretazione calligrafica e goticeggiante dei Profeti di Giovanni Pisano nella facciata del Duomo di Siena, ma al contempo animata da un empatico realismo attento all'introspezione psicologica del tutto particolare e di altissimo livello poetico. Tali caratteri ritornano in un ristretto gruppo di sculture già avvicinate fra di loro da Wilhelm Valentiner e Wart Arslan e poi nel 1983 ricondotte plausibilmente alla mano di un solo maestro, Marco Romano appunto, da parte di Giovanni Previtali: si tratta dei busti umani e dei leoni della controfacciata del Duomo di Siena, databili agli anni Novanta del Duecento; del cenotafio del Porrina (fig. 13), che ora possiamo datare al 1309; delle tre statue della Madonna col Bambino fra i Santi Imerio e Omobono del portale centrale della facciata del Duomo di Cremona, che Previtali datava attorno al 1300 ma che qui propongo di datare a poco prima del 1317 (anno di morte del probabile committente, il vescovo Ranieri Albertini, fratello del Porrina); e appunto di quanto resta dell'arca di San Simeone a Venezia, data 1317-1318, cui si può aggregare una testina dello stesso personaggio recentemente acquistata dal Museo di Casole. A tale ristrettissimo *corpus* nel 1987 è stato aggiunto plausibilmente da Alessandro Bagnoli un crocifisso proveniente da Radi di Montagna oggi conservato nel Museo Diocesano di Colle Val d'Elsa, mentre non mi convincono del tutto diverse altre proposte attributive formulate di recente, che vorrebbero gettare luce sulla presunta formazione dell'artista a Roma e sulla sua ultima fase nel Veneto. Prendendo qui in esame solo queste ultime, si tratta innanzitutto dell'attribuzione della coppia di statue dell'Annunciazione nel Tesoro di San Marco a Venezia proposta nel 2000 da Giovanna Valenzano, e di quella degli Angeli reggicortina del monumento sepolcrale di Enrico Scrovegni, lanciata nel 2009 da Clario Di Fabio. Queste opere si assomigliano davvero e potrebbero spettare alla stessa mano ma non raggiungono l'intensità spirituale dei volti di Marco né la loro raffinatezza formale, trattandosi secondo me di opere di una bottega veneziana formatasi proprio coll'artista romano di cultura senese presente a Venezia nel 1317-1318. Nel 2005 Roberto Paolo Novello si domandava se, a causa dell'affinità fra il Porrina e la statua di Enrico in sacrestia, quest'ultima (fig. 14) non potesse pure spettare a Marco Romano o quantomeno ad uno scultore toscano della sua cerchia, idea poi più convintamente sviluppata da Di Fabio coll'attribuzione anche di quest'opera al maestro stesso. Anche per me il confronto fra il volto dell'Annunciata di Venezia e quello della statua in sacrestia è stringente

ma appunto nel senso che spinge ad attribuire entrambi al Maestro delle tombe Salomone e Scrovegni, il probabile allievo veneziano di Marco, o comunque alla bottega di Marco attiva in laguna piuttosto che a Marco stesso. Queste sculture non sono del resto databili ai primi due o tre decenni del Trecento, come pensano la Valenzano, Novello e Di Fabio, bensì per lo meno alla seconda metà degli anni Trenta, quando probabilmente Marco era ormai troppo vecchio per scolpire se non già morto, considerato che le sue opere nella facciata interna del Duomo di Siena lo attestano in piena attività già nel tardo Duecento. In particolare, l'Annunciazione del Tesoro della Basilica di San Marco si trovava originariamente entro il ciborio dell'altar maggiore della chiesa, su due colonne che servivano a sostenere il meccanismo a cataratta della pala feriale di Paolo Veneziano e figli del 1345, in stretto collegamento dunque coll'incorniciatura orafa della Pala d'Oro realizzata fra 1342 e 1345 da Giovanni Bonensegna, fatto che ne renderebbe plausibile anche una datazione ai primi anni Quaranta, tenuto presente che l'Annunciazione marciana è stata citata alla lettera in una coppia di statue del Duomo di Traù (Trogir) firmata da un maestro Mauro, databile per motivi documentari fra 1331 e 1344 (e non prima del 1331 come credeva la Valenzano).

Stabilito che la statua in sacrestia appartiene, assieme alla parte superiore del monumento sepolcrale, ad un intervento di un solo maestro, ovviamente assistito dalla bottega, databile al 1336 o poco dopo, resta da fugare ogni dubbio sul fatto che proprio in quell'occasione il trittichetto a sportelli veronese, databile al primo decennio del Trecento, sia stato murato sopra alla finestra della sacrestia, in simbolica relazione con la statua di Enrico. La prova (fig. 24) ce la fornisce il tettuccio soprastante, costituito da una coppia di mensole fogliacee che sorreggono una trabeazione modanata e ornata a dentelli, secondo un repertorio formale tipicamente veneziano che ritroviamo anche nell'incorniciatura del bordo della lastra di copertura del *lit de parade* della tomba di Enrico. Le mensole fogliacee sono dello stesso tipo che troviamo in cappella nell'altar maggiore, databile al 1305, a sostegno del retro delle basi delle tre statue di Giovanni Pisano (fig. 23) e, raddoppiate, a sostegno del sarcofago pensile della tomba di Enrico (fig. 22), da Di Fabio erroneamente attribuite a Marco Romano, quando si tratta invece di caratteristici prodotti di *tajapiera* veneziani. La *longue durée* di questo lessico fitomorfo è comunque dimostrata dal ricomparire di coppie di mensole fogliacee simili a sostegno della tomba pensile di Jacopina, vedova di Enrico, morta nel 1365, sepolta, come da lei chiesto nel testamento, nel sarcofago posto sotto a quello del marito. Il punto è che una coppia di mensole fogliacee identica a quella del tettuccio sopra all'*Imago Pietatis* sorregge la base della nicchia in cui si trova la statua di Enrico (fig. 14), così che è palese che si tratta di elementi di un allestimento pianificato unitariamente.



Fig. 22 - Scultore veneziano, Monumento sepolcrale di Enrico Scrovegni, particolare del sarcofago pensile su mensole, pietra d'Istria, abside, Padova, Cappella Scrovegni, prima metà del terzo decennio del XIV secolo



Fig. 23 - Scultore veneziano, altar maggiore, particolare: una delle mensole che sorreggono le statue di Giovanni Pisano, pietra d'Istria policromata, coro, Padova, Cappella Scrovegni, 1305



Fig. 24 - Scultore veneziano, tettuccio su mensole sopra al rilievo del Maestro di Sant'Anastasia, pietra d'Istria e marmo, sacrestia, Padova, Cappella Scrovegni, 1336-1337

Architettonicamente (fig. 25), il cubo della sacrestia risulta addossato in un secondo momento alla navata e al corpo quadrato, a loro volta precedenti all'addizione dell'abside pentagonale. Non era stato finora osservato che tale constatazione risale già al 1828, quando la Commissione Conservatrice i Monumenti di Belle Arti della Città e Provincia di Padova, nelle persone di Lodovico Menin e Pietro Estense Selvatico, redasse un rapporto manoscritto (pubblicato nel 1960 da Prosdocimi) per scongiurare la demolizione della sacrestia, ordinata dal proprietario Pietro Gradenigo, che aveva appena portato a termine la distruzione del contiguo Palazzo Scrovegni.

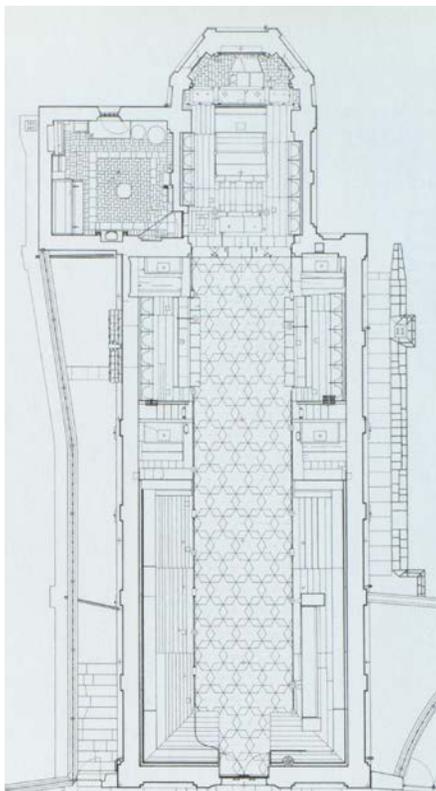


Fig. 25 - Pianta, Padova, Cappella Scrovegni (da Verdi 2000)

Notando che le volte e l'arco trionfale della chiesetta presentavano ampie fenditure, Menin e Selvatico pensarono che danni statici si fossero verificati già subito dopo la costruzione della cappella, per cui si sarebbe deciso di addossarle la sacrestia con funzione di contraffortatura: "Allora si pensò di rinforzare la volta della Chiesetta con una fabbrica annessa che quasi le

servisse di barbacane”. In realtà la situazione è più complessa e l’idea che si costruisse una sacrestia solo per motivi statici ci appare oggi viziata da una sorta di materialismo condizionato dalla mentalità degli ingegneri e restauratori dell’Ottocento. Come chiarito dalla Jacobus, la sacrestia, che si addossa alle pareti esterne della testata est della navata (a sinistra dell’arco trionfale) e del muro nord del coro, entrambe scandite da lesene, è indubbiamente posteriore non solo alla navata ma anche al coro, mentre potrebbe esser all’incirca contemporanea all’abside: evidenti giunture murarie, poi trasformatesi parzialmente in crepe, separano infatti tanto l’attacco sud dell’abside dal muro perimetrale meridionale del coro quanto i punti di giuntura dei muri esterni della sacrestia col fianco settentrionale della navata e col presbiterio (fig. 26).



Fig. 26 - Sacrestia addossata al coro, da nord-est, Padova, Cappella Scrovegni

Sopra alla sacrestia si trova una stanza che ne ripete le dimensioni cubiche, oggi decorata all’interno da affreschi cinquecenteschi, della stessa epoca dei tre archi tamponati del prospetto est, di cui i due laterali più stretti erano finestre mentre quello centrale più ampio era una porta che immetteva in un balcone, di cui resta la coppia di mensole

d'appoggio. Questa stanza doveva però esistere già nel Trecento, perché essa, come ricostruito dalla Jacobus, allora metteva in comunicazione il Palazzo Scrovegni con una finestra che tuttora guarda nel coro, più o meno organicamente inserita entro una lunetta affrescata dal Maestro del Coro Scrovegni (fig. 9), apertura evidentemente destinata ai patroni, che in tal modo potevano assistere più comodamente alla messa, secondo una modalità di percezione che ricorda quella dei cori delle monache. Come già proposto dalla Hueck, è probabile che l'edificio a pianta quadrata costituito dalla sacrestia e dal vano soprastante sia stato costruito poco dopo la dotazione del Capitolo del 1317, quando appunto Enrico destinava fondi anche alla fabbrica o all'abbellimento della sacrestia. Gli affreschi del coro e della successiva abside della cappella (fig. 6), prima della cui esecuzione fu rialzata con volta a crociera la copertura del coro, possono essere datati stilisticamente in anni lontani dal 1316, data inscritta sull'affresco coll'incontro dei tre vivi e dei tre morti nel ciclo dell'abbaziale di Sesto al Reghena, attribuibile allo stesso *milieu* artistico se non proprio alla stessa mano del Maestro del Coro Scrovegni, come da tempo appurato dalla critica e ora ribadito contro a molto più tarde proposte di datazione da Cristina Guarnieri. Tuttavia, come ho argomentato nel 2007, la presenza di una raffigurazione di San Tommaso d'Aquino, canonizzato nel 1323, rende probabile una datazione subito dopo quell'anno, diciamo sul 1325, prima comunque del definitivo allontanamento di Enrico da Padova avvenuto nel 1328. Quando veniva riallestito il presbiterio già esisteva architettonicamente la sacrestia, come dimostrano tanto l'inserimento organico della porta che vi accede nella parete settentrionale del coro, dove vi sono da sempre solo quattro stalli mentre di fronte ve ne sono cinque (figg. 25; 27) quanto il curioso orientamento dell'*Agnus Dei* dipinto nella chiave di volta (fig. 28), su cui ha attirato la mia attenzione Francesco Aceto. Invece di essere concepito per una visione da ovest l'agnello è infatti rivolto in modo da essere visto dal basso dal priore del Capitolo che accedeva al coro venendo dalla sacrestia. In tal modo l'agnello rimanda visivamente tanto all'*Imago Pietatis* affrescata sul retro della parete dell'arco trionfale, nel basso dislivello fra l'estradosso di quest'ultimo e la volta a crociera del coro, quanto all'*Imago Pietatis* dipinta dallo stesso Maestro del Coro Scrovegni nella lunetta sopra la porta della sacrestia (fig. 27).



Fig. 27 - Coro, parete nord con porta d'accesso alla Sacrestia, stalli e affreschi del Maestro del Coro Scrovegni, Padova, Cappella Scrovegni, 1325 ca.

Lungo i quattro muri della sacrestia corre, superando le rientranze pre-determinate dalle lesene un tempo esterne dei muri perimetrali della navata e del coro (fig. 31), un elegante fregio di girali vagamente vitinei, che unifica sotto il profilo del richiamo al sacramento eucaristico l'intero ambiente.

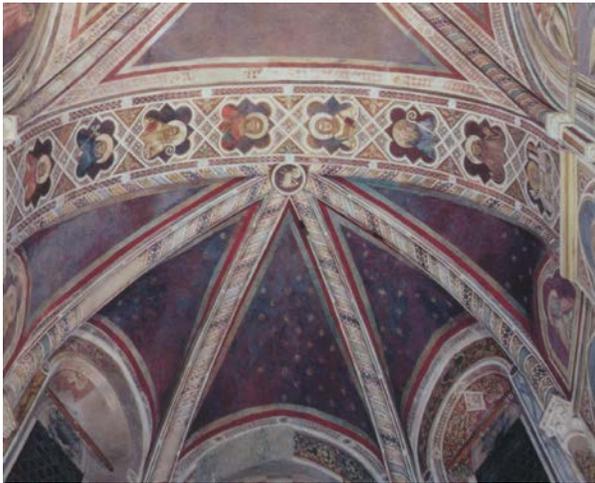


Fig. 28 - Sacrestia, dal basso, Padova, Cappella Scrovegni

Questo fregio, più ricco e curato di quello analogo di cui si conserva qualche traccia nel grande locale dei sotterranei della cappella, è organicamente raccordato con le finte marmorizzazioni delle lunette e con le stelle su sfondo bianco della volta a crociera, che pure trovano corrispondenza nel sotterraneo. Indubbiamente l'ambiente (fig. 12) ha subito qualche intervento marginale nel Quattrocento, come palesano le forme rinascimentali dell'arco sopra al lavabo, dove comunque i rubinetti con la scrofa araldica degli Scrovegni devono essere anteriori, magari di poco, al 1443, quando la famiglia perse il patronato della cappella. Credo tuttavia che la decorazione ad affresco, che nel 2005 Serenella Borsella suddivideva fra girali trecenteschi e Sant'Elena con la croce quattrotesca (fig. 29), appartenga interamente al secondo quarto del Trecento e ad una sola bottega veronese: il fregio a girali riecheggia, sia pure in forme semplificate, quello arricchito da *imagines clipeatae* di San Fermo a Verona, che nel 2002 De Marchi attribuisce a Paolo Veneziano verso il 1320; la Sant'Elena, come mi suggerisce Giacomo Guazzini, è attribuibile al Secondo Maestro di San Zeno, un pittore dal *corpus* consistente soprattutto in affreschi votivi (nella sola chiesa di San Zeno a Verona ne avrebbe realizzati ben ventiquattro!), che secondo la Sandberg Vavalà avrebbe operato fra il 1340 ed il 1370 circa nella città scaligera, la cui unica opera provvista di una data certa è un affresco del 1354 nell'oratorio di San Pietro Martire.



Fig. 29 - Secondo Maestro di San Zeno, Sant'Elena, affresco, sacrestia, Padova, Cappella Scrovegni, 1336-1337 ca.

Mi sembrano particolarmente confrontabili, anche per gli abiti principeschi, privi ancora di manicottoli, con i manti foderati di vaio, la Santa in un affresco votivo della parete destra di San Zeno (fig. 30) e le due Sante in un affresco votivo nella Cappella Cavalli di Sant'Anastasia, attribuiti entrambi dalla Vavalà all'anonimo (ma si deve tener conto anche delle perplessità di Maria Teresa Cuppini, seguita da Enrica Cozzi, che ha sostenuto che dietro al Primo e al Secondo Maestro di San Zeno ricostruiti dalla Vavalà si nasconderebbe un maggior numero di pittori veronesi).

Dal punto di vista iconografico già l'*Imago Pietatis* affrescata intorno al 1325 dal Maestro del Coro Scrovegni sopra la porta della sacrestia (fig. 27) ci avverte del fatto che quella porta, che fra l'altro sembra proprio originale, come fa pensare la sua conformazione chiodata, è metaforicamente interpretabile come rinvio al Cristo stesso, che è definito da San Giovanni evangelista "porta dell'ovile". La centralità del Cristo sotto forma di *Imago Pietatis* è poi ribadita dal programma iconografico dell'interno della sacrestia, dove gli sguardi degli spettatori sono chiamati ad unirsi a quello di Enrico, calamitati dall'*Imago Pietatis* nel rilievo sopra alla finestra (figg. 12; 15; 31).



Fig. 30 - Secondo Maestro di San Zeno, Madonna col Bambino e Santi, particolare: Santa, parete destra, affresco, Verona, San Zeno, anni Quaranta del XIV secolo

La cappella possedeva più di una reliquia della croce, come è documentato dall'inventario del 1476 che elenca i reliquiari conservati allora in sacrestia, ma in parte potrebbe trattarsi di oggetti qui arrivati dopo l'esecuzione dell'affresco con la madre di Costantino raffigurata in adorazione della vera croce da lei rinvenuta a Gerusalemme. Più significativo è che in una ricognizione delle reliquie contenute nell'altar maggiore della cappella, consacrato il 25 marzo 1305, nel 1981 furono rinvenute diverse reliquie contrassegnate da striscioline di pergamena con scritte databili al XIV secolo, una delle quali recita: "De ligno Crucis". Dunque l'affresco allude immediatamente alla reliquia della vera croce conservata nell'altare ma più latamente al concetto della crocifissione adombrato anche dal rilievo dell'*Imago Pietatis* e dal tralcio del fregio. Del resto il tema della crocifissione è centrale non solo nei programmi iconografici delle Sale Capitolari ma talvolta anche di quelli, ad essi correlati, delle sacrestie affrescate, di cui ricordo qui soltanto quella di Santa Croce a Firenze – inizialmente fungente pure da Capitolo – con la Crocifissione di Taddeo Gaddi poi arricchita dall'aggiunta intorno della Salita al Calvario di Spinello Aretino e della Risurrezione e dell'Ascensione di Niccolò di Pietro Gerini, e quella di San Francesco a Pistoia con la Crocifissione (fra Natività e Deposizione) contrapposta alla Stigmatizzazione di san Francesco di Giovanni di Bartolomeo Cristiani. È questo subliminale rimando al supremo sacrificio del Cristo che si coglie, a ben vedere, in tutto il programma iconografico della sacrestia padovana, come è del resto giustificato dalla funzione stessa di una sacrestia, in cui il sacerdote ed i suoi assistenti si preparano alla celebrazione eucaristica. Anche per questo motivo sono convinto della sostanziale contemporaneità, nel 1336 o poco dopo, dell'affrescatura dell'ambiente e del suo abbellimento scultoreo con l'immurazione della preesistente *Imago Pietatis* e la realizzazione *ad hoc* della nicchia con la statua (fig. 31).



Fig. 31 - Sacrestia, dal basso, Padova, Cappella Scrovegni

Tuttavia non è in teoria neppure del tutto da escludere un leggero sfasamento temporale, visto che gli affreschi sono stilisticamente compatibili anche con una cronologia un po' più arretrata e visto che la nicchia interrompe bruscamente l'andamento del tralcio, come se fosse stata inserita in rottura di muro quando la sacrestia era già stata affrescata. Gli affreschi spettano in ogni caso plausibilmente agli anni della dominazione veronese su Padova, fra il 1328 e il 3 agosto 1337, mentre non è plausibile che la statua sia stata qui eretta durante l'esilio di Enrico a Venezia, cioè fra il 1328 e il 20 agosto 1336. La datazione più probabile è quindi fra il 20 agosto 1336 e il 3 agosto 1337, proprio quando si eseguivano le volontà testamentarie di Enrico.

Riferimenti bibliografici

- Arslan Wart (1944), "Recensione a Costantino Baroni. Scultura gotica lombarda", *Archivio storico lombardo* 9, 148-151.
- Bagnoli Alessandro (1987), "cat. 5", in Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini (a cura di), *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena: 1220-1450*, Catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 16 luglio-31 dicembre 1987), Firenze, Centro Di, 31-35.
- Bagnoli Alessandro, a cura di (2010), *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, Catalogo della mostra (Casole d'Elsa, Museo Civico Archeologico e della Collegiata, 27 marzo - 3 ottobre 2010), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- (2010a), "Introduzione", in Bagnoli 2010, 14-37.
- (2010b), "La cappella funebre del Porrina e del vescovo Ranieri e le sue figurazioni murali", in Bagnoli 2010, 92-111.
- (2010c), "Marco Romano e il monumento al Porrina", in Bagnoli 2010, 120-131.
- Banzato David, Basile Giuseppe, Flores d'Arcais Francesca *et al.*, a cura di (2005), *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, Modena, Panini.
- Banzato David, a cura di (c.d.s.), "Giotto e il suo messaggio. Aggiornamenti, interconnessioni, conservazione, salvaguardia", Atti del Convegno (Padova, Palazzo del Bo, 25-26 marzo 2014), *Bollettino dei Musei Civici di Padova*.
- Bellinati Claudio (1981-1982), "La 'Pietà' della Cappella Scrovegni trafugata e ritrovata: notizie storico-artistiche", *Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere e Arti* 94, 199-205.
- (1986-1987), "Padova. Cappella Scrovegni. Le 'reliquie' dell'altar maggiore", *Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere e Arti* 99, 67-72.
- (1997), 'Padua Felix'. *Atlante iconografico della cappella di Giotto (1300-1305)*, Treviso, Vianello.
- Bisogni Fabio (2002), "La scultura in cera nel Medioevo", *Iconographica* 1, 1-15.
- Borsella Serenella (2003), "L'architettura, le trasformazioni e i restauri dalle origini alle soglie del XXI secolo", in Giuseppe Basile (a cura di), *Il restauro della Cappella Scrovegni. Indagini, progetto, risultati*, Roma-Milano, Istituto centrale per il restauro-Skira, 171-182.
- (2005), "catt. 325-326, 327, 328, 331, 345-349", in Banzato, Basile, Flores d'Arcais *et al.*, vol. II, 279, 281, 285.
- Callegher Bruno (2004), "Monete della Cappella degli Scrovegni", *Bollettino dei Musei Civici di Padova* 93, 149-161.

- Camelliti Vittoria (2010-2012), “Gli affreschi del coro della Cappella Scrovegni: una nuova proposta”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 54, 387-404.
- Cozzi Enrica (1992), “Verona”, in Mauro Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto*, vol. II, *Il Trecento*, Milano, Electa, 303-379.
- (2005a), “catt. 279, 283-288, 293-316”, in Banzato, Basile, Flores d’Arcais *et al.* 2005, vol. II, 257, 258, 260-261, 263-268.
- (2005b), “Il Maestro del Coro Scrovegni”, in Banzato, Basile, Flores d’Arcais *et al.* 2005, vol. II, 97-104.
- Cuppini M.T. (1969), “L’arte gotica a Verona nei secoli XIV-XV”, in Vittorio Cavallari, Piero Gazzola (a cura di), *Verona e il suo territorio*, vol. III, t. 2, Verona, Istituto per gli Studi Storici Veronesi, 211-283.
- Dal Piaz Vittorio (2005), “La storia e l’architettura della Cappella”, in Banzato, Basile, Flores d’Arcais *et al.*, vol. II, 19-58.
- D’Attanasio Marco (2013), “Il Maestro del Coro Scrovegni e il suo corpus”, *Arte Medievale* 3, 121-144.
- De Luca Silvia (2015), *Quando Assisi non era serafica. La facciata della cattedrale di San Rufino nel contesto storico-artistico di una città-stato del XIII secolo*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, rel. Enrica Neri Lusanna.
- De Marchi Andrea (2004), “La prima decorazione della chiesa francescana”, in Paolo Golinelli, Gemma Brenzoni (a cura di), *I Santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona: per il XVII centenario del loro martirio 304-2004*, Verona, Parrocchia di San Fermo, 199-219.
- (2013), “cat. 5”, in Dominique Thiébaud (sous la direction de), *Giotto e compagni*, Catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 18 aprile-15 luglio 2013), Milano-Paris, Officine librerie-Réunion des Musées Nationaux, 102-104.
- Dent Peter, Napione Ettore (2010), “Il Maestro di Santa Anastasia e la produzione di tabernacoli votivi: una Crocifissione e una Imago Pietatis”, *Verona illustrata* 23, 11-22.
- Derbes Anne, Sandona Mark (2009), “Enrico Scrovegni. I ritratti del mecenate”, in Tomei, 129-141.
- Di Fabio Clario (2009a), “cat. 110”, in Tomei 2009, 268-269.
- (2009b), “Memoria e modernità: della ‘propria figura’ di Enrico Scrovegni e di altre sculture nella Cappella dell’Arena di Padova, con aggiunte al catalogo di Marco Romano”, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: immagine e memoria*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 23-28 settembre 2008), Milano, Electa, 532-546.
- (c.d.s. 1), “Giotto, Giovanni Pisano e Marco Romano agli Scrovegni: pittura e scultura ‘a paragone’”, in Banzato.
- a cura di (c.d.s. 2), *La scultura e le altre arti. Competizione, dialettiche, paragone in età medievale*, Atti del Convegno delle Scuole di Dottorato di Ricerca in Storia dell’Arte (Genova, Università degli Studi di Genova, 1-3 luglio 2015).
- Fabbi Luca (2012), “Maestro di Santa Anastasia, Cristo passo tra la Vergine e San Giovanni; Cristo in Maestà”, in Anna Malavolta, Fabrizio Pietropoli (a cura di), *Sculture veronesi del Trecento. Restauri*, Catalogo della mostra (Verona, chiesa di San Pietro in Monastero, 4 aprile – 24 giugno 2012), Verona, Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Verona, Rovigo e Vicenza, 86-91.

- Flores d'Arcais Francesca (1994), "Precisazioni e proposte per la datazione dell'abside della Cappella degli Scrovegni", in Miklos Boskovits (a cura di), *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 13-15.
- (2001), "Sulle tre statue di Giovanni Pisano nella Cappella degli Scrovegni a Padova", in Klaus Bergdolt, Giorgio Bonsanti (a cura di), *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venezia, Marsilio, 105-110.
- Frugoni Chiara (2008), *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la Cappella Scrovegni*, con l'edizione, la traduzione e il commento del testamento di Enrico Scrovegni, contributi di Attilio Bartoli Langeli e di Riccardo Luisi, Torino, Einaudi.
- Giacomelli Luciana (2002), "Artisti veronesi nella scultura del Trecento", in Laura Dal Prà, Ezio Chini, Marina Botteri Ottaviani (a cura di), *Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Trento, Provincia autonoma di Trento, Servizio beni culturali, Ufficio beni storico-artistici, 265-276.
- Giovagnoli Gabriella (2008), *Il palazzo dell'Arena, la cappella di Giotto (secc. XIV-XIX): proprietari, prepositi, beni*, Padova, CLEUP.
- Guarnieri Cristina (c.d.s.), "Il Maestro del Coro Scrovegni e la prima generazione giottesca", in Banzato.
- (c.d.s.), "Il monumento di Enrico Scrovegni in rapporto al palinsesto pittorico della parete di fondo della Cappella dell'Arena", in Di Fabio.
- Herzner Volker (1982), "Giotto's Grabmal für Enrico Scrovegni", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 33, 39-66.
- (2010), "Zur Statue des Enrico Scrovegni", *Kunstchronik* 63, 4, 172-175.
- Hueck Irene (1973), "Zu Enrico Scrovegnis Veränderungen der Arena-Kapelle", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 17, 2-3, 277-294.
- Ivanovici Vladimir (2013), "Windows and Church Space in Early Medieval Byzantium and West", *Opuscula historiae artium (Supplementum)* 62, 38-47.
- Jacobus Laura (1995), "Giotto's Design of the Arena Chapel, Padua", *Apollo* 142, 406, 37-42.
- (2000), "A Knight in the Arena. Enrico Scrovegni and his 'True Image'", in Mary Rogers (ed.), *Fashioning Identities in Renaissance art*, Aldershot-Brookfield, Ashgate, 17-32.
- (2008), *Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture and Experience*, London, Miller.
- (2012), "The Tomb of Enrico Scrovegni in the Arena Chapel, Padua", *Burlington Magazine* 154, 1311, 403-409.
- Keller Harald (1939), "Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3, 1939, 228-356.
- Kriss-Rettenbeck Lenz (1972), *Ex-voto. Zeichen Bild und Abbild im christlichen Votivbrauch*, Zürich-Freiburg im Breisgau, Atlantis.
- L'Orange H.P. (1974-75), "Lux aeterna: l'adorazione della luce nell'arte tardoantica ed altomedievale", *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 47, 191-202.
- Mellini G.L. (1971), *Scultori veronesi del Trecento*, Milano, Electa.
- Middeldorf Kosegarten Antje (1990), "Grabmäler von Ghibellinen aus dem frühen Trecento", in Jörg Garms, A.M. Romanini (Hrsgg.), *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, Atti del Convegno Internazionale "Scultura e monumento sepolcrale del tardo Medioevo a Roma e in Italia" (Rom, 4-6 Juli 1985), Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 317-330.

- Mondini Daniela, Ivanovici Vladimir, a cura di (2014), *Manipolare la luce in epoca premoderna: aspetti architettonici, artistici e filosofici*, Atti del Convegno Internazionale (Mendrisio, Università, 3-4 novembre 2011), Mendrisio-Cinisello Balsamo, Mendrisio Academy Press-Silvana editoriale.
- Mor Luca (2010), "Il 'Crocifisso gotico doloroso' di Bolzano", in Silvia Spada Pintarelli, Helmut Stampfer (a cura di), *Domenicani a Bolzano*, Catalogo della mostra (Bolzano, Galleria Civica e chiostro dei Domenicani, 20 marzo-20 giugno 2010) Bolzano, Archivio storico della città di Bolzano, 184-191.
- Moschetti Andrea (1904a), *La Cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti*, Firenze, Alinari.
- (1904b), "Sull'autore del monumento funebre di Enrico Scrovegni", *L'Arte* 7, 387-390.
- (1907), *The Scrovegni Chapel and the frescoes painted by Giotto therein*, Florence, Alinari.
- (1934), *La Cappella degli Scrovegni e la chiesa degli Eremitani a Padova*, Milano, Treves.
- Novello R.P. (2005), "catt. 317-320, 321-324, 329-330", in Banzato, Basile, Flores d'Arcais et al., vol. II, 268-277, 279-281.
- Pellegrini Franca (2005), "catt. 334, 335-336, 338, 339, 342", in Banzato, Basile, Flores d'Arcais et al., vol. II, 282-284.
- Peroni Adriano (2001), "La luce nell'interno delle architetture sacre medievali", *Artista. Critica dell'arte in Toscana* 6, 36-43.
- Pinna Giuseppe (2000), "Questioni di metodo: il cosiddetto 'Maestro del Coro Scrovegni' e la bottega di Giotto a Padova", in Sgarbi, 149-169.
- Previtali Giovanni (1983), "Alcune opere 'fuori contesto': il caso di Marco Romano", *Bollettino d'arte* 48, 22, 43-68.
- Prodocimi Alessandro (1960), "Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento", *Bollettino del Museo Civico di Padova* 49, 1-225 [poi stampato come volume a sé nel 1961].
- Reinle Adolf (1984), *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich-München, Artemis.
- Reuterswärd Patrik (1984), "Windows of divine light", in David Rosand (a cura di), *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venezia, Arsenale, 77-84.
- Salvi Paola (1999), "Una Pietà di 'Rigino di Enrico' e alcuni aspetti del suo stile tra realismo e geometria", *Labyrinthos* 35-36, 81-116.
- Sandberg Vavalà Evelyn (1926), *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*, con una tavola e 135 illustrazioni nel testo e gli elenchi delle pitture dell'epoca esistenti nel Museo civico e nelle chiese principali di Verona, Verona, La Tipografica Veronese.
- Schaich Anne (2008), *Mittelalterliche Sakristeien im deutschsprachigen Gebiet: Architektur und Funktion eines liturgischen Raumes*, Kiel, Ludwig.
- Schlegel Ursula (1957), "Zum Bildprogramm der Arena Kapelle", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 20, 125-146.
- Sgarbi Vittorio, a cura di (2000), *Giotto e il suo tempo*, Catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 25 novembre 2000 – 29 aprile 2001), Milano, Federico Motta.
- Simon Robin (1995), "Giotto and After: Altars and Alterations at the Arena Chapel, Padua", *Apollo* 142, 406, 24-36.

- Tigler Guido (2000a), “catt. 30, 31”, in Sgarbi, 378-385.
- (2000b), “La scultura del Trecento a Padova”, in Sgarbi, 248-261.
- (2007), “L’apporto toscano alla scultura veneziana del Trecento”, in Giovanna Valenzano, Federica Toniolo (a cura di), *Il secolo di Giotto nel Veneto*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 235-275.
- (c.d.s. 1), “La Cappella degli Scrovegni nella storia della scultura: i monocromi”, in Banzato.
- (c.d.s. 2), “La perdita epigrafe della tomba Scrovegni con la data di consacrazione 25 marzo 1303 e le trasformazioni successive della Cappella dell’Arena”, in Di Fabio.
- Toesca Pietro (1951), *Storia dell’arte italiana*, vol. II, *Il Trecento*, Torino, UTET.
- Tolomei Antonio (1881), *La Cappella degli Scrovegni e l’Arena di Padova. Nuovi appunti e ricordi: 20 settembre 1881*, Padova, Tipografia alla Minerva dei fratelli Salmin.
- Tomei Alessandro, a cura di (2009), *Giotto e il Trecento. ‘Il più sovrano maestro stato in dipintura’*, Catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo-29 giugno 2009), Milano-Roma, Skira-Comunicare Organizzando.
- Valentiner W.R. (1947), “Notes on Giovanni Balducci and Trecento sculpture in northern Tuscany”, *The Art Quarterly* 10, 40-60.
- (1952), “Pietro Toesca’s ‘Il Trecento’. A Critical Study”, *The Art Quarterly* 15, 151-160.
- Valenzano Giovanna (2000), “catt. 2-3”, in Adriana Augusti Ruggeri (a cura di), *I tesori della Fede. Oreficeria e scultura dalle chiese di Venezia*, Catalogo della mostra (Venezia, chiesa di San Barnaba, 11 marzo – 30 luglio 2000), Venezia, Marsilio, 47-50.
- (2010), “*Celavit Marcus opus hoc insigne Romanus. Laudibus non parvis est sua digna manus*. L’attività di Marco Romano a Venezia”, in Bagnoli, 132-139.
- Venturi Adolfo (1906), *Storia dell’arte italiana*, vol. IV, *La scultura del Trecento e le sue origini*, Milano, Hoepli.
- Verdi Adriano (2000), “L’architettura della Cappella degli Scrovegni”, in Sgarbi, 118-138.
- Waldmann Susanne (1990), *Die lebensgrosse Wachsf figur. Eine Studie zur Funktion und Bedeutung der keroplastischen Porträtfigur vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert*, München, Tuduv-Verlag.
- Wolters Wolfgang (1976), *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia, Alfieri, 2 voll.

AUREOLE E AURA.
LA MATERIA CHE CATTURA LA LUCE E NE È TRASFIGURATA,
SPERIMENTI NELLA PITTURA TARDO-MEDIOEVALE

Andrea De Marchi

Università degli Studi di Firenze (<andrea.demarchi@unifi.it>)

Abstract

The significance of the nimbus luminist transfiguration, defined by Domenico Cavalca as a “brilliant crown around the saints’ head”, in the painting on wood of the thirteenth century influenced its strengthening with the use of precious stones or semi-precious ones on rayed discs. During the fourteenth century the aura of sacrality was still alluded to with flamboyant rays to halo clear figures. This article aims at first to analyse some examples of experimental processes with precious materials, most of all with gold regarding these sacral halos. Secondly, to analyse similar effects with the sole use of painting instruments for iconographic subjects such as the Transfiguration or the resurrection of Christ.

Keywords: *aura, light, Nimbus, picture*

Un vivace dibattito ha accompagnato l’interpretazione dell’impiego, a partire dai mosaici proto-bizantini, dalle più antiche icone e poi in maniera canonica lungo tutto il Medioevo, del fondo dorato per le immagini sacre¹: “idealer Raumgrund” in cui la figurazione si proietta in uno spazio simbolicamente illimitato, luogo di trasfigurazione in una dimensione soprannaturale e senza tempo, vero e proprio “Un-Raum”, ovvero affermazione di una materialità altra in cui si condensa una “Lichtmetaphysik”, quale cifra sensibile del disegno divino, “quoniam visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est” (perché la bellezza visibile è immagine di quella invisibile)².

Loro, la lamina brunita e splendente usata per il fondo delle icone bizantine, ma pure della pittura su tavola fino a gran parte del secolo XV, è in assoluto il materiale che cattura più intensamente la luce, considerata principio spirituale in grado di rivelare nel sensibile, in filigrana, il disegno superiore, “de materialibus ad immaterialia excitans” (elevando dalle cose materiali a quelle immate-

¹ Si vedano almeno Mendelsohn 1903; Krücke 1905; Riegl 1927 (1901), 14; Bodonyi 1932; Frey 1946; Jantzen 1947; Braunfels 1979 (1950); Schöne 1954; Colliet-Guérin 1961; Weidlé 1971; Weber 1981-1982; Beer 1983; Hecht 2003, 51-62; Eclercy 2007a, 21-24; Eclercy 2007b.

² Ugo di San Vittore, *Expositio in Hierarchiam Coelestem Sancti Dionysii*, PL 175, 949B. Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono dell’autore.

riali)³. Ogni miracolo, ogni teofania, sono accompagnati da una folgorazione luminosa: così, secondo l'*Instrumentum de stigmatibus beati Francisci* (1282)⁴, gli *Actus Beati Francisci et sociorum eius* (databili tra 1327 e 1340)⁵ e poi secondo i *Fioretti*⁶, all'impressione delle stimmate nel corpo di Francesco, la notte del 14 settembre del 1224, le rupi della Verna furono subitamente invase da luce abbagliante; così, secondo la *Legenda aurea* del domenicano Jacopo da Varagine (1228-1298), nel momento della conversione di Costantino, "cumque in aquam descendisset baptismatis, mirabilis ibi emicuit splendore lucis" (Iacopus de Voragine 2007 [ante 1298], 132-133; e quando si immerse nell'acqua del battesimo, in quel momento spiccò per lo splendore di una luce mirabile).

La pura dimensione divina della luce nel pensiero neoplatonico e dei primi padri diviene pericolosamente negazione radicale del mondo dei sensi, e quindi della mimesi e della stessa dignità dell'arte figurativa, inservibile anche per un discorso sacro: così per Origene:

Καὶ πρὸς ταῦτα δὲ φήσομεν καθῆσθαι μὲν ἐν σκότῳ καὶ ἰδρῦσθαι ἐν αὐτῷ πάντα τοὺς εἰς τὰς τῶν ζωγράφων καὶ πλαστῶν καὶ ἀνδριαντοποιῶν ἐνορῶντας κακοτεχνίας, μὴ βουλομένους δ' ἀναβλέψαι καὶ ἀναβῆναι τῷ νῶ ἀπὸ ὁρατῶν πάντων καὶ αἰσθητῶν ἐπὶ τὸν ὄλων δημιουργόν, ὃς ἐστὶ φῶς.⁷

Giacciono nelle tenebre e dimorano tutti coloro che soffermano lo sguardo sulle male arti dei pittori, degli scultori e dei costruttori di statue, e non vogliono sollevare in alto lo sguardo e innalzarsi con la mente da tutte le cose visibili e sensibili al Creatore dell'universo, che è luce.

La codificazione di un attributo di santità, quale è il nimbo, un disco luminoso attorno al capo della figura santa, si accompagna nell'alto Medioevo alla progressiva astrazione dal dato di natura, sì che la stessa origine visiva, di alone irraggiante luce, si converte in puro stilema, in convenzione desamantizzata. Nella miniatura ottoniana con le *Pie donne al Sepolcro*, delle famose *Pericopi di Enrico II il Santo* (1007-1012, Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4452, c. 116v.), i dischi dei nimbi, di colori diversi intarsiati sulla lamina d'oro del fondo, emulano lo splendore compatto di una pasta vitrea, o in un caso, attraverso raggi gialli e rossi sul campo aranciato stilizzano in maniera modulare e anestetizzata quello che doveva essere l'effetto cangiante dello *splendor* su una superficie metallica. La storia che vogliamo narrare, per sommi capi, è

³ Abate Suger, *De administratione*, 34 (cfr. Panofsky 1979, 72-73).

⁴ "Ad ipsius quoque crucifixi presentiam mons totus luce aurea refulgebat" (*Acta Sanctorum*, Octobris 11, col. 860; al rivelarsi di quello stesso Crocifisso tutta la montagna rifulgeva di luce dorata).

⁵ "Et apparuit [Christus sub specie Seraph] cum tanto splendore de nocte quod illuminavit montes et valles circumquaque distinctos amplius quam si solis claritas affuisset" (*Actus*, 1902, 39; E Cristo apparve di notte sotto l'aspetto di un Serafino avvolto da tanto splendore che rischiarò i monti e le valli tutto all'intorno ben più nitidi che se ci fosse stato il chiarore del sole).

⁶ "In questa apparizione mirabile tutto il monte della Verna pareva che ardesse di fiamma isplendidissima, la quale risplendeva e illuminava tutti i monti e le valli d'intorno, come se fusse il sole sopra la terra" (*I Fioretti*, 1926 [ante 1298], 232).

⁷ Origene, *Contra Celsum* [Κατὰ Κέλσου], VI, 66 (PG 11, 1397-1400).

quella del recupero della dimensione propriamente luministica dei nimbi, fra i secoli XIII e XIV, attraverso la lavorazione dell'oro, che con l'incisione moltiplica la riflessione della luce, e attraverso effetti di irraggiamento in cui oro e colore collaborano per creare effetti visivamente suggestivi, oltre lo schema tradito. Il nimbo o aureola è in realtà il condensato di una sensibilizzazione luministica che coinvolgeva in maniera pervasiva la percezione delle opere d'arte e in particolare dei dipinti su tavola, per cui l'impiego dei materiali metallici preziosi, variamente operati – bruniti, incisi, punzonati, velati con la vernice traslucida, scoperti e sgraffiti, applicati su decori rilevati in gesso o cera, ecc. – immerso nella luce accidentale e irregolare all'interno delle chiese, creava effetti di aura luministica che catturavano l'attenzione e al contempo suggerivano una mistica della luce. L'“aureola” era allora l'epitome della più complessiva e complessa “aura” luministica. Noi oggi faticiamo a restituire in maniera concreta il senso di questa percezione. Un esempio fra tutti può aiutare. I rilievi del parapetto del pulpito di Nicola Pisano nel Battistero di Pisa (1257-1260) presentano figurazioni gremite, pullulanti di corpi e presenze prorompenti in ogni angolo, salvo che attorno al corpo di Cristo in croce, dove rimane un interstizio vuoto; qui il marmo era scavato fino ad un limite virtuosistico, tanto che in un punto si è perfino rotto, in previsione consapevole di un effetto che tuttora si riproduce in alcune giornate di sole, all'ora del tramonto, per cui i raggi provenienti da occidente filtrano attraverso il marmo assottigliato e creano un alone abbagliante attorno al corpo di Cristo, come se fosse circondato di fuoco!



Fig. 1 - Nicola Pisano, *Crocefissione*, particolare del pulpito in particolari condizioni di luce, Pisa, Battistero⁸

⁸ Se non diversamente indicato, le immagini qui riprodotte sono foto scattate dall'autore nel rispetto del decreto-legge 31 maggio 2014, n. 83.

I primi nimbi dell'arte cristiana li troviamo nei mosaici dell'arco trionfale della basilica liberiana, con storie mariane, risalenti al tempo di papa Sisto III (432-440); sono dischi luminosi, variamente profilati di tessere bianche e dorate, che cingono i capi degli angeli, rossi nelle carni perché creature ardenti di puro spirito, non ancora la testa della Vergine. L'attributo luministico era ereditato dalla tradizione classica ed infatti Servio, nei suoi *Commentarii* all'*Eneide* lo cita come consueto nella pittura per distinguere le teste delle divinità: “[Nimbus] est [enim] fulgidum lumen, quo deorum capita cinguntur. Sic etiam pingi solet” (Il nimbo è infatti una luce brillante con la quale si circondano le teste degli dei. E come tale viene dipinto)⁹. Ancora due secoli più tardi, o poco meno, Isidoro da Siviglia (560ca.-636), lo considerava prerogativa delle creature angeliche, ma sempre lo definiva come luce: “Nam et lumen quod circa angelorum capita pingitur nimbus vocatur” (E infatti viene chiamata nimbo anche la luce che si dipinge intorno alle teste degli angeli)¹⁰. Quando all'inizio del sec. XV Cennino Cennini nel suo *Il Libro dell'arte* fornisce indicazioni sull'ornamentazione dei nimbi non usa però questo termine, bensì quello di “corone o ver diademe”¹¹. Il termine equivale come significato a quello di “aureola”, col quale la Scolastica, tra i secoli XII e XIII, sottintendendo “[corona] aureola”, teorizzava il “gaudium”, compensa e visione beatifica, “quod habetur de operum perfectione” (corrispondente alla virginità, al martirio, alla confessione della fede e alla predicazione, e quindi per eccellenza attributo dei santi), distinto dalla “[corona] aurea”, “gaudium quod habetur de Deo”¹². Per Tommaso d'Aquino “aurea” e “corona” sono sinonimi, consistono nel “praemium essenziale hominis”, che “metaphorice corona dicitur vel aurea”¹³. Il termine “aureola”, per noi nel senso sinonimo di nimbo, è attestato peraltro già dal grande liturgista cremonese Sicardo (1155-1215), nel suo *Mitrale*: “Aureola est generalis corporum glorificatio, aut spiritualis virginum coruscatio; et vide quia in formam scuti rotundi huiusmodi corona depingitur” (Aureola è la glorificazione generale dei corpi ovvero il lampo spirituale delle vergini; e così vedi che il nimbo viene dipinto in forma di un disco rotondo di tale genere)¹⁴. Sul disco dorato del nimbo crucigero di Cristo, nella

⁹ Servio, *Commentarii in Vergilii Aeneidos libros*, II, 616.

¹⁰ Isidoro da Siviglia, *Etymologiae*, XIX, § 31.

¹¹ “A te conviene principalmente, torre il sesto, voltare le tue corone o ver diademe” Cennino Cennini (circa 1420), *Il libro dell'arte*, § 140.

¹² “Hae sunt duae coronae in beatitudine, una substantialis, quae dicitur aurea, alia accidentalis, quae dicitur aureola” (Alberto Magno, *Postilla super Isaiam*, XXVIII, 5; ci sono due corone nella beatitudine, una sostanziale che si chiama “aurea”, l'altra accidentale che si chiama “aureola”). Sul tema cfr. Hall, Uhr 1978.

¹³ Tommaso d'Aquino, *In quattuor libros Sententiarum*, IV, § 49, 5, 1.

¹⁴ Sicardo da Cremona, *Mitrale*, I, § 13.

Deposizione dalla Croce di Santa Trinita (1430-1432) dell'Angelico, con la lacca è vergata l'epigrafe "CORONA GLORIE", si da esplicitare il nome usuale e il significato di quell'attributo simbolico. Il valore di "corona di gloria" celeste, giusta mercede celeste delle vite sante, ricorre in Onorio da Autun (1080-1154) e in Guillaume Durand (1230-1296), ma la simbologia della luce divina è importante per il primo, nella prima metà del sec. XII, "Lumina, quae circa capita sanctorum in ecclesia in modum circuli depinguntur, designant quod lumine aeterni splendoris coronati fruuntur" (Luci che vengono dipinte in chiesa in forma di cerchi intorno alle teste dei santi, indicano che, dotati di nimbo, godono della luce di eterno splendore)¹⁵, non più per il secondo, alla fine del sec. XIII, preoccupato di dare una definizione puramente morfologica, "Iesus semper coronatus depingitur... Sic et omnes sancti pinguntur coronati... Corona autem huiusmodi depingitur in formam scuti rotundi" (Gesù si dipinge sempre nimbo... Allo stesso modo tutti i santi si dipingono nimbo... E il nimbo si dipinge in questo modo, in forma di disco rotondo)¹⁶.

Eppure è nel Duecento che si diffonde nella pittura su tavola l'ornamentazione dei nimbi, con graniture o incisioni lineari e rari punzoni, che ne esaltano il valore di disco luccicante, imbrigliando la luce incidente in effetti sottilmente varianti. A monte c'è la provocazione offerta dalla produzione di icone tardo-comnene (sec. XII e inizio del sec. XIII), di cui sopravvive un cospicuo nucleo ben rappresentativo nel monastero di Santa Caterina del Sinai, che presentano una particolare lavorazione della lamina dorata con la brunitura rotatoria dei nimbi e pure di piccoli dischi variamente disseminati sulle cornici e sulle campiture del fondo¹⁷. Di grande suggestione è l'effetto baluginante di questi dischi, puntualmente imitati nelle miniature dell'*Epistolario* di Giovanni da Gaibana, a Padova nel 1259, e in altre opere collegate all'atelier di questo artista, che seppe mediare tra virtuosismi tecnici bizantini ed umori espressivi occidentali, costituendo uno dei vertici dell'arte del Duecento¹⁸. Nelle stesse icone sinaitiche più tarde, rappresentative della cultura cosiddetta crociata di metà Duecento, meticciosa di influssi orientali e occidentali, si diffuse l'operazione dell'intero fondo con delicati rilievi in gesso a racemi, mentre il gusto polimaterico dilagava nella pittura in Occidente, dai murali di Gurk in Carinzia alla tavola d'altare dell'abbazia di Westminster a Londra, rafforzando l'idea di una pittura emula degli effetti smaglianti dell'oreficeria e quasi ad essa idealmente subordinata.

¹⁵ Onorio da Autun, *Gemma Animae*, I, § 133.

¹⁶ Guillaume Durand [Guillelmus Durantus], *Rationale divinarum officiorum*, I, § 3.

¹⁷ Cfr. Weitzmann 1965, XII; Weitzmann 1978, 82, 86 e 92; De Marchi 2014, 25.

¹⁸ De Marchi 2014, 25; Bossetto 2016.

Le cose mutarono radicalmente con l'avvento della riforma giottesca e con tutti i suoi corollari trecenteschi, che comportarono la proiezione in una dimensione mimetica, che esaltava i mezzi specifici della pittura e spalancava una potente illusione di realtà, ma deprimeva obiettivamente l'esibizione dello splendore assoluto dei materiali per se stessi. La sensibilizzazione luministica delle superfici non venne però meno e in forme mutate, più sottili e modulate, divenne anzi uno dei punti di eccellenza e di sperimentazione in particolare dei pittori di Siena, Simone Martini in testa, per via anche del dialogo serrato con la coeva oreficeria senese, all'avanguardia in tutta Europa fin dalla seconda metà del Duecento. Si potrebbero commentare vari aspetti, variamente tesi a catturare la luce nella tessitura vibrante e complessa delle superfici pittoriche, dalla civiltà del punzone allo sgraffito e alle graniture "a rilievo", dai decori in gesso dorato sulle cornici agli oculati inserti materici. Vorrei isolare un solo motivo, quello delle razzature, che si diffusero quasi a bilanciare la moderazione dello splendore puro dei materiali, caro al gusto duecentesco, in favore di effetti selettivi di trasfigurazione luministica, di cui spiccasse la stessa eccezionalità rispetto alla medietà illusiva e alla secolarizzazione naturalistica della narrazione sacra, come vere e proprie visioni.

Nel ciclo della cappella Scrovegni a Padova (1303-1305) Giotto per la prima volta scorcia i nimbi, come se fossero piattelli tridimensionali, effettivamente applicati al capo delle figure, accentuando tale oggetto corposo con la malta rilevata del nimbo stesso, inciso dalle razzature, secondo quella codificazione, già nota alla pittura tedesca e austriaca fin dal sec. XII, che era stata messa a punto nella basilica superiore di Assisi, fra Cimabue, Torriti e Giotto, su modello del Maestro oltremontano. Questo scorcio è molto accentuato nella Vergine annunciata, che deroga dalla mimica spaventata consueta nella tradizione bizantina e duecentesca, si genuflette e stringe le braccia conserte, in posa assorta e consapevole, di silente accettazione. Nella stessa scena il fondo scuro dell'interno domestico è squarciato da un enorme fascio di raggi dorati che ora si sono per lo più guastati, rimanendo la traccia della missione, dello stagno ossidato e poco oro consunto, ma che dovevano accendersi contro un fondo rosso corrusco, con effetto di sprazzo luministico improvviso, quasi visionario. Mai prima di allora Giotto, a nostra scienza, aveva tentato sperimenti simili. Il ciclo Scrovegni non è famoso per le attenzioni luministiche, ma ce ne sono anche altre notevoli, come lo studio di luce artificiale sul soffitto illuminato da una torcia con la fiamma in argento ora ossidato, nel *Cristo davanti a Caifa*. Nel *Battesimo di Cristo* l'apparizione di Dio Padre è velata da una nube, con pennellate che coprivano leggermente la sua *silhouette*, un tempo più consistenti e in forma di stella contro l'azzurrite del fondo, sì da creare la suggestione visiva di una nube luminosissima, abbagliante, attraverso la quale si intravede a fatica una divinità non precisamente percepibile (come non ricordare allora il passo del Vangelo di Matteo

relativo alla *Trasfigurazione di Cristo* sul monte Tabor, quando la voce del Padre rivela il Figlio suo diletto, “*ecce nubes lucida obumbravit eos; et ecce vox de nube*” (Mt 17, 5; “una nube luminosa li coprì con la sua ombra. Ed ecco una voce dalla nube”¹⁹).

Ci sono altri quattro affreschi di Giotto comparabili al fascio di luce che irrompe nella cameretta della Vergine a Padova. Uno è l’*Assunzione di San Giovanni evangelista* nella cappella Peruzzi in Santa Croce, verso il 1320: un imbuto di raggi dorati, di lunghezza varia, promana dal volto di Cristo e risucchia il corpo levitante di San Giovanni, con l’eccezione della sola testa, che fuoriesce dalle maglie di questo cono luminoso dorato, conferendogli in questo modo una concretezza quasi di solido geometrico.



Fig. 2 - Giotto, *Ascensione di San Giovanni evangelista*, particolare, Firenze, Santa Croce, Cappella Peruzzi

Il secondo, meno noto, è stato meritoriamente riproposto all’attenzione degli studi dalla mostra milanese su Giotto, curata da Serena Romano, ed è il lacerto assai mutilo dell’*Annunciazione* nel ciclo della cappella maggiore della chiesa di Badia, a Firenze (cfr. Romano 2015),

¹⁹ Per tutte le citazioni bibliche in originale e le relative traduzioni di riferimento si rimanda a <<http://www.bibbiaedu.it/>>. Per una versione cartacea commentata si veda *La Bibbia di Gerusalemme* (2009), Bologna, Edizioni Dehoniane.



Fig. 3 - Giotto, *Annunciazione*, Firenze, Badia

purtroppo orbo delle teste delle due figure, quella dell'angelo per un estratto circolare programmatico e fraudolento, che fa sperare in un suo ritrovamento un giorno. Qui Giotto, all'opposto che a Padova, si esercita sul tema prediletto nel Duecento dello spavento dell'Annunciata, perseguendo una resa teatrale dell'azione, con l'angelo che irrompe da destra, la veste bianca svolazzante sopra le ali stesse, e la Vergine che si ritrae di scatto, sollevando la mano destra in atto quasi di terrore. Questa stessa teatralità, nonché la complessità delle architetture e delle incorniciature superstiti degli altri frammenti, orienta verso una collocazione cronologica molto vicina agli affreschi della cappella Peruzzi, alla fine del secondo decennio, mentre la data di consacrazione dell'altare maggiore della chiesa, nel 1310, sarebbe troppo precoce²⁰. L'arcangelo Gabriele, in ogni caso, era circondato da raggi dorati assai consistenti, di lunghezza variabile, ben paragonabili a quelli del San Giovanni assunto in cielo, e l'effetto fiammeggiante che doveva avere in origine non poteva che accentuare di converso la forte reazione emotiva della Vergine, che colpì ancora Giorgio Vasari, cui dobbiamo un'*ekfrasis* molto intensa di questa scena:

²⁰ Serena Romano (2015a) propone una data tra 1305 e 1310. Diversamente orientato in favore di una data più avanzata, tra la cappella Peruzzi e la cappella Bardi, era Angelo Tartuferi (2000, 130-132). Tardissima è la data suggerita da Miklós Boskovits (2000, 82), che ne rivendica con forza l'autografia giottesca, alla metà del quarto decennio, quando lo studioso, in controtendenza, vorrebbe riferire i murali Bardi (seguito quindi da Angelo Tartuferi, in Boskovits 2003, 85-88).

Furono le sue prime pitture, nella Badia di Fiorenza, la cappella dello altar maggiore, nella quale fece molte cose tenute belle; ma particolarmente in una storia della Nostra Donna quando ella è annunziata da l'Angelo, nella quale contrafece lo spavento e la paura che, nel salutarla Gabriello, la fe' mettere con grandissimo timore quasi in fuga.²¹

Il terzo affresco è il *Gloriosus Franciscus* che campeggia al centro della vela orientale della crociera sopra l'altare maggiore della Basilica inferiore di San Francesco ad Assisi, che celava la stessa sepoltura del santo. È questo l'apice di un singolare programma di allegorie francescane, orchestrato a mio avviso verso il 1311-1312²², per cui ha offerto una lettura calzante di recente Milvia Bollati (2012). Francesco, secondo l'esegesi bonaventuriana, è l'angelo del settimo sigillo e al centro di questa gloria di angeli festanti e musicanti si vede il trono lasciato vuoto da Lucifero che lo attendeva in cielo, già additato nella scena IX del ciclo giottesco della basilica superiore, un trono insolitamente regale e sfarzoso, coperto da un baldacchino, così come lo stesso Poverello di Assisi veste una dalmatica tutta scintillante di decori dorati, come degno contrappasso delle sue rinunce estreme in vita. Tutt'intorno la sagoma imponente della sua figura, bloccata in una fissità quasi ieratica, Giotto allargò una fitta corona di raggi dorati, di varia estensione, stagliati contro il rosso porpora del drappo d'onore steso sul postergale del trono, accentuando così l'immanenza abbacinante di una visione mistica. Il quarto affresco è il *Noli me tangere* nella cappella della Maddalena, nella Basilica inferiore di Assisi (1308 circa), che si differenzia dalla scena corrispondente della cappella Scrovegni per la drammatizzazione più patetica, con Cristo che sembra fuggire e la Maddalena che si protende invano, ma pure per la mandorla di raggi dorati, sopra un alone giallastro, che avvolge la sagoma di Cristo.

Non ricordo effetti di irradiazione dorato prima di quelli giotteschi. Anche in questa particolare trovata, come più in generale nella sfida a ritrarre la consistenza veridica delle cose, Simone Martini fu debitore verso Giotto, fu anzi tra i suoi più precoci e intelligenti interpreti, capace peraltro di intraprendere una strada ben diversa. Nella predella del polittico per l'altare maggiore della chiesa domenicana di Santa Caterina a Pisa, dipinto nel 1319-1320, Simone incluse il mezzo busto di San Tommaso d'Aquino,

²¹ Vasari 1966-1987 [1550], I, 140. Cito dalla Torrentiniana.

²² Per la datazione degli affreschi giotteschi nella basilica inferiore, del transetto destro e delle vele, vedi in ultimo Romano 2015b, con considerazioni che condivido.



Fig. 4 - Simone Martini, *San Tommaso d'Aquino*, particolare del polittico di Santa Caterina, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo

anche se la canonizzazione, che era ormai promessa da papa Giovanni XXII, giunse solo nel 1323. Il *doctor angelicus*, già raffigurato col nimbo come un santo ufficiale, guarda frontalmente e tiene aperto davanti a sé un libro, iscritto con un versetto del *Libro dei Proverbi*, “*veritatem meditabitur in guttur meo et labia mea detestabuntur impium*” (Prv 8, 7; la mia bocca proclama la verità e l’empietà è orrore per le mie labbra), ripreso da San Tommaso nel suo commentario *Super Evangelium Sancti Ioannis* (VIII, 4). Secondo l’Aquinato la Verità proclamata dal predicatore libera dalle falsità e dalla servitù del peccato, il magistero domenicano è così imposto autorevolmente contro l’errore degli eretici (“*impii*”) e il crisma di Verità è rivelato dalla luce che irradia dalle parole stesse. Simone Martini non aveva impiegato aloni di raggi dorati nei murali della cappella di San Martino, ad Assisi (1317 circa), nemmeno attorno all’*animula* del santo recata in cielo, ma li poté vedere la soluzione adottata da Giotto e farne tesoro. Subito dopo, a Pisa, fa genialmente promanare i raggi dorati direttamente dalle parole vergate sul libro, non dal libro, che in tal modo appare circonfuso e sfocato entro la corolla irradiante. Tale soluzione fu quindi ripresa, ma in maniera più meccanica, dal cognato Lippo Memmi, nel *San Tommaso d’Aquino* dipinto nel polittico di Casciana Alta (circa 1330), proveniente dall’altare di Santo Stefano nel Duomo di Pisa (ora nel Museo nazionale di San Matteo) e in un affresco in San Domenico a Pistoia²³. Forse guardando proprio all’opera pisana di Simone Martini, Buffalmacco ripropose effetti di irraggiamento dorati nel *Trionfo della morte* del Camposanto.

Simone Martini negli affreschi per il cardinal Jacopo Stefaneschi, nel portico di Notre-Dame des Doms ad Avignone, attornì il nimbo di Dio Padre con tre fasci di raggi dorati, lungo la circonferenza, e sul suo esempio Matteo Giovannetti, nella cappella di San Marziale nel Palais des Papes

²³ Cfr. De Marchi 2012, 37, fig. 25, e Guazzini c.d.s.

circondò di raggi dorati non solo il nimbo, ma l'intera *silhouette* di Cristo che appare benedicente al santo per confortarlo nel momento del martirio, anche se ora rimane solo l'impronta delle dorature cadute, strappando l'azzurrite e rimettendo a nudo l'intonaco chiaro.



Fig. 5 - Matteo Giovannetti, *Martirio di San Marziale*, particolare, Avignon, Palais des Papes, su gentile concessione

Simone poi tradusse questi effetti di bagliore anche nella pittura su tavola, incidendo sulla lamina dorata del fondo dei raggi di lunghezza variabile, all'esterno dei nimbi,



Fig. 6 - Simone Martini e Lippo Memmi, *Annunciazione*, particolare dell'Arcangelo Gabriele, Firenze, Galleria delle Statue e delle Pitture degli Uffizi

nell'*Annunciazione* per l'altare di Sant'Ansano nel Duomo di Siena (1333), in collaborazione con Lippo Memmi, che però nelle parti di sua spettanza (nella Santa Margherita) incise raggi più grossi e di lunghezze più regolari, sminuendo la suggestione di intermittenza luministica. In tante tavole di devozione seguenti l'alonatura dei nimbi venne riproposta, ad esempio intorno all'aureola della Vergine, nella tavola Griggs del Metropolitan Museum a New York o nell'*Assunta* dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, opere entrambe di Lippo Memmi dopo il 1333 (cfr. De Marchi 2006). L'idea di sfruttare le incisioni dei raggi sul fondo dorato, graffiando stesure sovrapposte si da suggerire un effetto di dissolvenza, venne poi rilanciata da Ambrogio Lorenzetti, negli anni quaranta, nella piccola *Maestà* della Pinacoteca nazionale di Siena e nella *Crocefissione* del Musée du Petit Palais di Avignone: nel primo caso svaniscono sull'oro abbagliante le vesti degli angeli che fanno corona al gruppo sacro della Madonna col Bambino, irradiante luce divina; nel secondo caso la croce sfuma dietro ai raggi che promanano dal nimbo di Cristo.

Su tavola la soluzione del nimbo alonato di raggi fece scuola a Siena, a partire dalla pala di Sant'Ansano, che divenne un prototipo ammirato anche nel secolo seguente pure per le trovate tecniche sorprendenti che vi erano dispiagate. La ritroviamo nei maggiori maestri tre-quattrocentisti, da Paolo di Giovanni Fei a Taddeo di Bartolo, da Giovanni di Paolo a Stefano di Giovanni detto il Sassetta, che nel suo *Gloriosus Franciscus* (ora a Villa I Tatti, collezione Berenson) per il tergo del polittico opistografo di San Francesco a Sansepolcro (1438-1444) (cfr. Israël 2009), iscrisse il santo, con le braccia distese come Cristo sulla croce, entro una mandorla di luce, velata di azzurro e di rosso sull'oro variamente sgraffito per illudere una corona di serafini, scoprendo la lamina con l'incisione di raggi che si dispongono entro piramidi regolari, disciplinando entro geometrie più astratte e decorative le intermittenze luministiche simoniane.

Tra le reazioni più sensibili a Simone Martini va invece annoverata, una ventina d'anni dopo, l'*Annunciazione* dipinta da Giovanni da Milano per il polittico di Prato, destinato all'altare del pellegrinaio maschile dello Spedale della Misericordia, verso il 1357-1358 (ora nel Museo di Palazzo Pretorio)²⁴. Il pittore milanese (in realtà di Caversaccio presso Como) veniva da una tradizione figurativa molto diversa, ma dialogò da lontano con il maestro senese, di cui conobbe per certo diverse opere: qui l'esplosione di raggi incisi sulla lamina dorata attorno al nimbo di Gabriele si soprammette alle ali azzurre, proseguendo i raggi con la doratura a missione, di rara finezza, ed enfatizzando così, insieme al delicato luminismo lombardo che accarezza le vesti e intride di umore le carni, la mistica levitazione dell'arcangelo che si staglia con le braccia conserte a mezz'aria

²⁴ Cfr. Sonia Chiodo, in Parenti 2008, 182-189, cat. 12.



Fig. 7 - Giovanni da Milano, *Annunciazione*, particolare, Prato, Museo di Palazzo Pretorio

Forse proprio per il tramite di Giovanni da Milano, che si stabilì a Firenze tra gli anni cinquanta e sessanta del Trecento, anche alcuni pittori fiorentini minori della cerchia orcagnesca si aprirono a questa soluzione di fonte senese: è il caso del Maestro dell'altare di San Niccolò, nei laterali di polittico conservati al Museo Bandini di Fiesole, raffiguranti San Iacopo maggiore e San Giovanni battista, San Pietro e San Giovanni evangelista (Lenza 2006, 22-27, cat. 20).

In questa prospettiva vanno interpretati i tentativi di creare suggestioni di luce miracolistica, per esempio nella raffigurazione di Cristo trasfigurato o risorto, nella pittura fiorentina del secondo Trecento, dove l'iniziale *input* giottesco si complicava e si arricchiva per l'emulazione di queste dissolvenze luministiche più rarefatte, sperimentate dai pittori senesi sull'esempio di Simone Martini e Ambrogio Lorenzetti. Oltre Giotto stesso si erano spinti Taddeo Gaddi e Ambrogio Lorenzetti, nel cercare di rendere in maniera ancora del tutto artificiosa e schematica, effetti di luce notturna: il primo nel ben noto *Annuncio ai pastori* della cappella Baroncelli, in Santa Croce a Firenze (circa 1328-1330), il secondo in una meno nota tavoletta dello Städelches Kunstinstitut di Francoforte sul Meno, con la *Crocefissione, quattro santi* e sotto una *Natività di Cristo* notturna, con campiture di giallo abbagliante sulle rocce e sulla tettoia della capanna, il torrente in argento, il Bambino in fasce bianchissime, i pastori nell'ombra in monocromo grigio colpiti dalla luce gialla, gli angeli evanescenti in tono giallo-arancio, il cielo blu notte. Nella cappella Baroncelli notevole è anche la scena *pendant* con l'*Annuncio ai tre magi sul monte Vettore*, dove la stella schiude al suo centro lo stesso Bambino Gesù in fasce, circondato da fasci di luce gialla che si sfrangiano sull'azzurrite compatta del fondo convenzionale, con effetto di intenso barbaglio.



Fig. 8 - Taddeo Gaddi, *Apparizione della stella ai re magi sul monte Vettore*, particolare, Firenze, Santa Croce, Cappella Baroncelli

In gara con Taddeo Gaddi e Ambrogio Lorenzetti si pose pure Stefano fiorentino, “scimmia della natura”, per le fonti uno dei più importanti e più originali allievi di Giotto, la cui fisionomia precisa però è ancora un po’ sfuggente, nonostante recenti fondamentali acquisizioni facciano sperare nel recupero di un profilo più chiaro (cfr. Ravalli 2016). Stefano aveva lasciato degli affreschi nel chiostro della chiesa degli agostiniani a Firenze, Santo Spirito, e lì Vasari rimase colpito dagli effetti luministici tentati nella scena con la *Trasfigurazione di Cristo*: “nel chiostro di Santo Spirito, in tre archetti a fresco lavorò di sua mano, nell’uno dei quali è la Trasfigurazione di Cristo con Mosè et Elia e i tre Discepoli: dove Stefano immaginandosi lo splendore che abbagliò quegli...”²⁵. Un riflesso di questo capolavoro perduto di Stefano va forse ravvisato nella *Resurrezione* affrescata da Pietro Nelli nella sagrestia della chiesa di Ognissanti²⁶:

²⁵ Vasari, ed. 1966-1987 (1550), I, 150. Cito dalla Torrentiniana.

²⁶ Cfr. Boskovits 1975, 418, fig. 195. Già pubblicato da Kiel 1970, 162, come opera della cerchia di Agnolo Gaddi.



Fig. 9 - Pietro Nelli, *Resurrezione di Cristo*, particolare, Firenze, Ognissanti

una fitta tessitura di raggi dorati si diparte dalla mandorla di luce gialla che attornia Cristo, sovrapponendosi e via via diradandosi contro l'azzurrite circostante, provocando repentini schiarimenti giallastri delle chiome degli alberi, la cui descrizione analitica dimostra la dipendenza da Taddeo Gaddi, probabile primo maestro di Pietro Nelli.

Il seguito di queste sperimentazioni in età tardogotica è ricchissimo e richiederebbe più di un *excursus*, avendo al centro le singolari risoluzioni luministiche di Gentile da Fabriano, massime nella stella dorata al centro della pala Strozzi con l'*Adorazione dei magi*, per Santa Trinita a Firenze (1423), ora agli Uffizi, i cui raggi prima incisi sulla lamina, poi dorati a missione, promanano da un nucleo granito e provocano una variegata orchestrazione di effetti di luce all'intorno, pagliuzze di oro a missione, lumeggiature dorate sulle foglie degli alberi e su alcune capigliature, ombre portate come in un gioco di *lanterne magique* (De Marchi 1992, 160).



Fig. 10 - Gentile da Fabriano, *Adorazione dei magi*, particolare della stella, Firenze, Galleria degli Uffizi

In chiusura vale la pena di sottolineare l'importanza di leggere correttamente le incisioni dei raggi dorati, spesso appiattite e anestizzate nelle riproduzioni correnti, mostrando due esempi eloquenti, anche per comprendere i termini della percezione originale (cfr. De Marchi 2015). La tavola di Giovanni di Paolo raffigurante un Cristo doloroso e un Cristo giudice, nella Pinacoteca nazionale di Siena (1425-1427)²⁷, proveniente probabilmente da San Domenico, presenta un fitto tratteggio inciso sull'oro tutt'intorno al corpo piagato del Cristo doloroso, abbracciato alla Croce. I raggi hanno un tracciato nervoso, intermittente come un elettroencefalogramma, che esalta di contrasto la crudezza della pelle tesa sul corpo ossuto, pulsante fra tendini e vene, la riveste di un'intensità magnetica sconvolgente. È però necessario colpire la tavola con una luce incidente per tirare fuori queste sottigliezze,

²⁷ Cfr. Dóra Sallay, in Seidel, Caglioti, Carrara *et al.* 2010, 202-203, cat. C.10.



Fig. 11 - Giovanni di Paolo, *Cristo doloroso e Cristo giudice*, particolare con illuminazione incidente, Siena, Pinacoteca Nazionale

annegate e appiattite nelle foto o nell'illuminazione dei musei a luce diffusa, che falsificano le condizioni di luce accidentali e cangianti all'interno di una chiesa tardo-medioevale, fra il baluginio delle candele e i raggi filtrati dalle vetrate. Anche il Beato Angelico si compiacque di incidere vaste razzature sull'oro, per alonare i suoi gruppi sacri ed esaltare la dimensione teofanica, tanto più impressionante quanto più verosimile era l'umanità santa circonfusa entro tali raggi, per la naturalezza delle pose, la consistenza dei volumi e la studiata regia laterale del chiaroscuro. Talora questi raggi hanno un andamento ondulatorio, come nell'*Ascensione di Cristo* del trittichino del *Giudizio* della Galleria Corsini a Roma (1447-1450 circa)²⁸, si da creare effetti degni dell'*optical art*. Solo una luce "scorretta" e incidente ci fa cogliere in pieno la forza erompente della luce, che inonda lo spazio e trasfigura la materia, nella gloria celeste dell'*Incoronazione della Vergine* degli Uffizi (1430-1432 circa)²⁹.

²⁸ Cfr. Paola Mangia, in Beato Angelico 2009, 210-213, cat. 27.

²⁹ Cfr. Serena Nocentini, *ivi*, 178-179, cat. 13.



Fig. 12 - Beato Angelico, *Incoronazione della Vergine*, particolare con illuminazione incidente, Firenze, Galleria delle Statue e delle Pitture degli Uffizi

L'aura del sacro non è più un puro simbolo, come nel vocabolo convenzionale dei nimbi, è così tradotta in effetti visivi suggestivi e palpabili.

Riferimenti bibliografici

- Acta Sanctorum* (1768), a cura di Constantino Suyskeno, Cornelio Byeo, Jacobo Bueo, Josepho Ghersquiero, tomus II, Antverpiae, apud Petrum Joannem van der Plassche.
- Actus Beati Francisci et sociorum eius* (1902), éd. par Paul Sabatier, Paris, Fischbacher.
- Alberti Magni (1952), *Opera omnia*, vol. XIX, *Postillae super Isaiam*, primum edidit Ferdinandus Siepman, *Postillae super Ieremiam et Postillae super Ezechielem fragmenta*, F. Siepman, Münster, Aschendorff.
- Beato Angelico (2009), *L'alba del Rinascimento*, a cura di Alessandro Zuccari, Giovanni Morello, Gerardo de Simone, Catalogo della Mostra di Roma, Milano, Skira.
- Beer E.J. (1983), "Marginalen zum Thema Goldgrund", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 3, 271-286.
- La Bibbia di Gerusalemme* (2009), Bologna, Edizioni Dehoniane.
- Bodonyi Joseph (1932), *Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition*, Ph.D. Diss., Wien.
- Bollati Milvia (2012), *Gloriosus Franciscus. Un'immagine di Francesco tra agiografia e storia*, Padova, Editrici francescane.

- Boskovits Miklós (1975), *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze, Edam.
- (2000), “Giotto”, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LV, *Ginammi-Giovanni da Crema*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 401-423.
- Boskovits Miklós, Tartuferi Angelo, a cura di (2003), *Dipinti*, vol. I, *Dal Duecento a Giovanni da Milano*, cataloghi della Galleria dell’Accademia di Firenze, Firenze, Giunti.
- Bossetto F.L. (2016), *Il Maestro del Gaibana. Un miniatore del Duecento tra Padova, Venezia e l’Europa*, Cinisello Balsamo, Silvana.
- Braunfels Wolfgang (1979 [1950]), “Nimbus und Goldgrund”, *Das Münster* 3, 11-12, 321-334 (ried. 1979, *Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte 1949-1975*, Mittenwald, Mäander, 9-27).
- Cennini Cennino (2003), *Il libro dell’arte*, a cura di Fabio Frezzato, Vicenza, Neri Pozza.
- Collinet-Guérin Marthe (1961), *Histoire du nimbe*, préfaces du Dr. Georges Contenau et du professeur Gabriel Le Bras, Paris, Nouvelles éditions latines.
- De Marchi Andrea (1992), *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano, Federico Motta.
- (2006), “La parte di Simone e la parte di Lippo”, *Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna* XI, 12, 5-24.
- (2012), “Come erano le chiese di San Domenico e San Francesco nel Trecento? Alcuni spunti per ricostruire il rapporto fra spazi ed immagini, sulla base dei frammenti superstiti e delle fonti”, in Giacomo Guazzini (a cura di), *Il museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi del Trecento*, Pistoia, Gli Ori, 13-51.
- (2015), “La ricezione dell’oro. Una chiave di lettura per la storia della pittura veneziana dal Duecento al tardo gotico”, *Arte veneta* 71, *Rabeschi d’oro. Pittura eorefice-ria a Venezia in età gotica*, a cura di Andrea De Marchi, Cristina Guarnieri, 9-35.
- (2015), “Oro come luce, luce come oro. L’operazione delle lamine metalliche da Simone Martini a Pisanello, fra mimesi e anagogia”, in Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Medioevo Natura e Figura*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 20-25 settembre 2011), Ginevra-Milano, Skira, 701-716.
- Eclercy Bastian (2007a), *Nimbendekor in der toskanischen Dugentomalerei*, Ph.D. Diss., Münster, Westfälische Wilhelms-Universität.
- (2007b), “Granare. Zur historischen Terminologie des Goldgrund-Dekors im Traktat des Cennino Cennini”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 51, 3-4, 539-554.
- I Fioretti di San Francesco [ante 1396]* (1926), a cura di Fausta Casolini, prefazione del p. Vittorino Facchinetti O.F.M., illustrazioni di Giovanni Minguzzi, Milano, Giacomo Agnelli.
- Frey Dagobert (1946), *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*, Wien, R.M. Rohrer.
- Giotto (2000), *Bilancio critico di sessant’anni di studi e ricerche*, a cura di Angelo Tartuferi, Catalogo della Mostra di Firenze, Firenze, Giunti.
- Giovanni da Gaibana (ca. 1259), *L’Epistolario Miniato*, Padova, Biblioteca capitolare MS.
- Guazzini Giacomo (c.d.s.), “Due questioni pistoiesi: un’ipotesi per Antonio di Borghese, pittore pisano ed una Gloria di San Tommaso d’Aquino nella chiesa di San Domenico”, *Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica*.
- Guillelmus Durantus (1995-2000), *Rationale divinatorum officiorum*, a cura di Anselme Davril, T.M. Thibodeau (“Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis” 140), Turnhout, Brepols, 8 voll.

- Hall Edwin, Uhr Horst (1978), "Aureola and Fructus: Distinctions of Beatitude in Scholastic Thought and the Meaning of Some Crowns in Early Flemish Painting", *The Art Bulletin* 60, 2, 249-270.
- Hecht Christian (2003), *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis Ausgang des Barock*, Regensburg, Schnell und Steiner.
- Iacopus de Voragine [ante 1298] (2007), *Legenda aurea con le miniature del codice Ambrosiano C. 240 inf.*, testo critico riveduto e commento a cura di G.P. Paolo Maggioni, traduzione di Gianfranco Agosti, premessa di Claudio Leonardi, Firenze-Milano, Sismel Edizioni del Galluzzo-Biblioteca Ambrosiana.
- Isidoro da Siviglia (2014), *Etymologiae*, a cura di Angelo Valastro Canale, Torino, UTET.
- Israëls Machtelt, ed. (2009), *Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, Florence-Leiden, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies-Princeton Press, 2 voll.
- Jantzen Hans (1947), *Ottotonische Kunst*, München, Münchner Verlag.
- Kiel Hanna (1970), "Italien. Aus Arbeit der Museen", *Pantheon* 28, 161-165 e 257-259.
- Krücke Adolf (1905), *Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst*, Straßburg, Dissertation Universität Erlangen.
- Lenza Alberto (s.d. [2006]), *Il Museo Bandini a Fiesole*, Firenze, Becocci.
- Mendelsohn Henri (1903), *Der Heiligenschein in der italienischen Malerei seit Giotto*, Berlin, Cassirer.
- Onorio da Autun (1514), *Gemma Animae*, Lipsiae.
- Origene (2000), *Contra Celsum* [Κατὰ Κέλσου], VI, 66 (PG 11, 1397-1400), a cura di Pietro Ressa, Brescia, Morcelliana.
- Panofsky Erwin (1979), *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*, Princeton, Princeton UP.
- Parenti Daniela, a cura di (2008), *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, Catalogo della Mostra di Firenze, Firenze, Giunti-So-printendenza speciale per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico e per il polo museale della città di Firenze.
- Ravalli Gaia (2016), "Rileggere Ghiberti: Stefano fiorentino, Orcagna e altri fatti pittorici a Santa Maria Novella", in Anna Bisceglia (a cura di), *Ricerche a Santa Maria Novella. Gli affreschi ritrovati di Bruno, Stefano e gli altri*, Firenze, Mandragora, 144-171.
- Riegl Alois (1927 [1901]), *Die Spätromische Kunstindustrie*, Wien, Österreichisches Staatsdruckerei.
- Romano Serena (2015a), "La Badia fiorentina: il ciclo ad affresco", in Serena Romano, Pietro Petrarola (a cura di), *Giotto, l'Italia*, Catalogo della Mostra tenuta a Milano nel 2015-2016, Milano, Electa, 64-75.
- (2015b), "Per la data della 'Crocifissione' nel transetto nord della chiesa inferiore di Assisi", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 78, 3-4, 345-355.
- Schöne Wolfgang (1954), *Über das Licht in der Malerei*, Berlin, Mann.
- Seidel Max, Caglioti Francesco, Carrara Eliana et al., a cura di (2010), *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra di Milano, Milano, Federico Motta.
- Servio (1946), *Commentarii in Vergilii Aeneidos libros*, ed. by Edward Kennard Rand et al., Harvard, Lancaster Penn.

- Sicardo da Cremona (2008), *Mitræle sive de Officiis ecclesiasticis*, a cura di Gábor Sarbak, Lorenz Weinrich (“Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis”, 228), Turnhout, Brepols.
- Tommaso d’Aquino (1952), *Super Evangelium Sancti Ioannis*, a cura di Raffaele Cai OP, Torino, Marietti.
- (1999), *In quattuor libros Sententiarum*, a cura di Roberto Coggi OP, Bologna, ESD.
- Ugo di San Vittore, *Expositio in Hierarchiam Coelestem Sancti Dionysii*, PL 175.
- Vasari Giorgio (1966-1987 [1550]), *Le Vite de’ più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a’ tempi nostri*, a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, 6 voll.
- Weber Walter (1981-1982), *Symbolik in der abenländischen und byzantinischen Kunst. Von Sinn und Gestalt der Aureole*, Basel, Zbinden, 2 Bd.
- Weidlé Wladimir (1971), “Nimbus”, in *Lexicon der christlichen Ikonographie* 3, Rom, Herder, 323-332.
- Weitzmann Kurt (1965), *Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien*, Wien-München, Schroll.
- (1978), *The Icon. Holy Images: Sixth to Fourteenth Century*, London, Chatto & Windus.

LUCI E OMBRE NEL RINASCIMENTO EUROPEO

Igor Melani

Università degli Studi di Firenze (<igor.melani@unifi.it>)

Abstract

This article aims to analyze characters and evolutions of some of the different (sometimes opposite) meanings and uses acquired by the word and concept of Light (luce) in the mind and texts of Renaissance humanists and poets. Through a front and reverse analysis of sources, Light will be read as an opposite or alternative to Shade, or Darkness, both of which tend to a polysemy of lexical meanings and ethical values during the period. Images of Light and Shade/Darkness somehow result as an attempt to self-represent an Era and a Culture: their respective and relative use being the means for expressing a vision of the World in its present tense, an idea of culture and cultural needs in their actual form and conformation.

Keywords: culture, darkness, light, Renaissance, shade

Nel descrivere al celebre geografo Giovanni Battista Ramusio, suo caro amico, il giardino del Generalife nell'Alhambra di Granada visitato durante il proprio soggiorno in città tra il maggio 1525 e il dicembre 1526, il diplomatico veneziano, umanista e letterato Andrea Navagero osservava che

Gniahalariffe anchora che non sia molto gran palazzo, è però molto ben fatto, & bello, & di bellezza di giardini & acque, è la più bella cosa che habbi vista in Spagna: ha più spatij, tutti con acque abundantissime, ma un tra gl'altri con la sua acqua corrente come un canal, per mezzo pieno di bellissimi mirti, & naran-ci, nel qual vi è una loggia ch'alla parte che guarda di fuori, ha sotto di sé mirti tant'alti che arrivano poco meno ch'al par de' balconi, iquali si tengono cimati si eguali, & son *si spessi*, che parono non cime d'arbori, ma un prato verde egualissimo, son questi mirti dinanzi tutta questa loggia, di larghezza sei o otto passi, di sotto i mirti nel vacuo che vi resta, vi sono infiniti conigli, i quali vedendosi alle volte tra i rami *che pur traluceno*, fanno bellissimo vedere, l'acqua va per tutto 'l palazzo, et ancho per le camere quando si vuole, in alcune delle quali vi fa un piacevolissimo star l'estate: in un spatio tutto verde, & fatto un prado con alcuni bellissimi arbori, si fan venir l'acque di tal maniera, che serrandosi alcuni canali senza che l'huomo se ne aveda, stando nel prato si sente crescer l'acqua sotto i

pedi, si che si bagna tutto. Fassi poi ancho mancar senza fatica alcuna, et senza ch'alcuno vedi come; vi è una corte più bassa non molto grande, tutta cinta di Hedere verdissime, & spessissime, si che non vi si vede ponto de muro ...: in mezzo di questa corte vi è una grande & bellissima fontana con un vaso molto grande: & la canna di mezzo getta in alto l'acqua più di diece braccia: & è capo grossissimo d'acqua, di modo che fa un suavissimo cascar, & le gozze saltando intorno, & disperdendosi da ogni parte, fanno fresco ancho a chi sta guardandole ... In somma al loco non para a me che vi manchi cosa alcuna di bellezza & piacevolezza, se non uno che 'l cognoscesse, & godesse, *vivendovi: in quiete, & tranquillità in studij, & piaceri convenienti a huomo da bene, senza desiderio de più.* (Navagero 1563, 19r-20r, corsivi nostri)¹

A ben vedere, la frescura e dolcezza del luogo, espresse attraverso il liricissimo (ma anche umanistico) concetto di soavità, non tralasciano ma sembrano dare per implicita l'ombra, che appare proteggere e avvolgere (*che pur traluceno*), o meglio riempire il "vacuo" tra erba, prato, e animali, determinata com'è da un prodigio di umanizzazione della natura: la perfetta e lineare potatura dei fittissimi mirti che fa delle loro chiome un secondo prato, che non poggia sulla terra bensì sull'aria. Tipicità e atipicità dei giardini islamici (su cui si vedano almeno Ruggles 2000, 2008) dovevano risaltare in questa sorta di quintessenza del *giardino islamico*, modello che nella Spagna cinquecentesca si alternava con quello, certamente più familiare a un viaggiatore veneziano, del giardino rinascimentale italiano (Samson 2012, 130). A maggior ragione esso doveva destare l'attenzione e la riflessione di un uomo come Navagero, umanista e letterato dotato di un'appassionata e risaputa competenza in tema di giardini: il suo giardino di Murano, di cui tanto si preoccupava durante il soggiorno in Spagna, rappresentava per lui non solo il luogo di ritiro dall'attivissima vita veneziana, ma anche l'oggetto di sperimentazione dei suoi studi classici di botanica (Plinio), il punto di raccolta di una collezione di piante, e la palestra di esercizio dell'antica arte topiaria (potatura artistica di siepi e alberi) che aveva mutuato proprio da Plinio (Pastore 2003, 232-284, e in special modo 241-245). L'attenzione e cura di Navagero per il proprio giardino emergeva anche in sua assenza come dimostrano i frequenti richiami nelle sue lettere dalla Spagna. Così ad esempio "Andrea Navagero a Giovanni Battista Ramusio da Barcellona, 5 maggio 1525":

Voi ... fate ch'io truovi ben piantato il luogo di *Selva*, e l'*Orto* di Murano bello, nel quale vorrei che faceste porre tanto spessi gli arbori più di quel che sono, che almen dal mezzo in giù paresse tutto un bosco foltissimo. Al muro dove son i conastrelli, non movendo però quelli, vorrei, che sotto l'inverno faceste piantar lauri spessi, sicché con tempo se ne potesse fare una spalliera; ed il medesimo faceste appresso quel muro, dove è il lauro grande per mezzo i conastrelli, e

¹ Il passo è interpolato con la lettera "Andrea Navagero a Giovanni Battista Ramusio, All'ultimo di Maggio, di Granata, MDXXVI", per cui cfr. Navagero 1724, 280-281.

all'altro muro, dove sono le rose, lasciando però le rose. Fin che quei crescono, vorrei, che faceste metter cipressi spessi, sicché anche di quelli si potesse far una spalliera; i quali bisogna, che non sieno sfronati da piè, acciocchè vesta tutto il muro. A *Selva*, fate oltra il resto, che 'l Frate metta quanti rosaj sia possibile, sicchè tutto sia rose. (Navagero 1724, 262-263)

Gli alberi che anche qui si desideravano *spessi*, vale a dire folti (*Vocabolario degli Accademici della crusca* 1623, 822 *ad vocem*), come pochi mesi più tardi quelli del Generalife che avrebbero generato in Navagero tanta meraviglia, sono il segno della sua volontà evidente di riprodurre l'ombra del giardino umanistico, al fresco della quale tutta la sua "rete" di amici letterati e umanisti (Melani 2007, 543-550; 2013, 32-33) avrebbe potuto beneficiare del perfetto *otium* letterario e apprezzare questo insieme di elementi (studi, ricchezza botanica, benessere). Il giardino di Murano era infatti per tutti loro oltreché occasione di meravigliata ammirazione e di lieto soggiorno, anche il luogo in cui dare alloggio alle Muse, ovvero dove dare spazio ai propri studi. Lo attesta l'amico "Pietro Bembo a Cristoforo Longolio, da Roma, 13 settembre 1520" nelle sue *Epistulae familiares* (V, 16)²:

De Naugerio meo quae scribis, mihi grata sunt. Ille vero non modo in literarum studiis, sed etiam in amicis colendis mirificus, qui quod aestatem in suis Muranianis hortis confecerit, valde laetor: neque enim vereor quin illi constiterit fructus ocii tam jucundi: ad quem quidem oblectandum ab aestuque tuendum, ut audio, etiam a Benaco multae Citriorum arbores suas umbras adduxerint.
(Bembo 1729 [1552], IV, 207)

Mi giunge gradito ciò che mi scrivi del mio Navagero. Egli invero è magnifico non solo nello studio delle Lettere, ma anche nel prendersi cura degli amici, e mi compiacio assai di ciò che ha messo insieme nel suo giardino di Murano: né invero temo che il frutto di tanto piacevole ozio non prenda forma: come intendo, infatti, per giovarsene e per proteggerlo dal calore estivo, molti alberi di cedro vi hanno condotto le proprie ombre fin dal Benaco [Lago di Garda].²

Andrea Navagero rappresenta meglio di altri suoi contemporanei, forse per la sua versatilità e per il valore non eccelso della sua produzione letteraria, il *tipo* dell'uomo di cultura del Rinascimento: conoscitore delle lingue antiche (latino e greco, ma non ebraico) e moderne (volgare italiano, spagnolo e francese); letterato e poeta in volgare e in latino, filologo, appassionato di antiquaria e di scienze naturali (Melani 2007, 516-550). Un uomo di cultura, un *umanista* in senso ampio di quel Rinascimento lungo che, per dirla con Fernand Braudel (1966 [1963], 393-395), possiamo periodizzare tra il 1337 e il 1530 (dal ritorno di Petrarca ad Avignone alla caduta della Repubblica fiorentina) o addirittura, in una "visione lunga del Rinascimen-

² Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono dell'autore.

to”, fino alla metà del secolo XVII (Braudel 1986 [1974], 54-56), quando il modello dell’uomo di cultura passa dall’ *umanista* allo *scienziato* (Mandrou 1975 [1973]).

Ma se il Navagero diplomatico e umanista ammirava e coltivava giardini perché vi albergassero le Muse degli Antichi, il Navagero poeta volgare propendeva invece per un uso moderno delle metafore dell’ombra (benefica o malefica) e della luce (sempre benefica), tradizionalmente stilnovistico e petrarchesco. Nelle sue *Rime* tornano spesso l’amore e la bellezza come luce, come ad esempio in I, 12-15:

Almi Soli più
Chiari assai che ’l Sol;
La vostra luce oltra le belle bella
Deh lucerà per me prima ch’io mora?
(Navagero 1724, 241);

o in VI, 1-4:

Donna, de’ bei vostr’occhi i vivi rai,
Che nel cor mi passaro,
Con lor subita luce *Amor* svegliaro,
Che si dormiva in mezzo del mio core.
(Ivi, 244);

o infine in IX, 1-5:

Fiamma amorosa, e bella,
Che da’ begli occhi della donna mia
Con le sua man nel cor m’accese *Amore*;
Quanto ringrazio ’l ciel, e la mia stella,
Che in sorte dato m’ha sì dolce ardore.
(Ivi, 246)

Talvolta l’ombra compare qui, in funzione antitetica, non come ristoro beatificante ma come buio inquietante. Ad esempio in *Rime*, VIII (“Leggiadre Donne, che quella bellezza”), 9-16:

Come tutto col dì si mostra fuora
Quel che l’ombrosa Notte ricopria.
E ove luce non sia,
Non si puote veder alcun colore:
Così in quel che non ave *Amor* nel core
Virtù mai non si vede:
E sempre ov’*Amor* siede,
Ogni valor si trova, ogni adornezza.
(*Ibidem*)

Talaltra, essa è metafora di una notte luogo semi-oscuro di luce manchevole, ombra quasi per contrasto, per proiezione di luce quasi assente o negata, di una luce che quasi è un barlume stellare o lunare, attenuata se non contrapposta alla luce del giorno irrorato del bagliore vivificante, solare, dell'amore. Così in VII, 9-16:

Non ha stella nel ciel, che dimostrarsi
 Possa sì chiara mai, ch'al sol sia eguale:
 Anzi tanto fiammeggia, e tanto luce,
 Quando ei le dà, che fonte è d'ogni luce.
 Così beltà mortale,
 Donna, non è ch'a voi possa agguagliarsi:
 Anzi bello fra noi sol quel s'apprezza
 Che parte tien della vostra bellezza.
 (Ivi, 245)

Non manca poi, nelle *Rime* volgari, l'immagine della frescura ristoratrice, ma essa quasi mai viene associata (o meglio ancora si direbbe: esplicitata) all'ombra attraverso la consueta endiadi. In *Rime*, V, 1-8, luce diurna e ombra notturna, calore solare e rugiada stellare, pace come ristoro dalla guerra (sofferenza del cuore in pena) si alternano in una sorta di *locus amoenus* amoroso:

Veramente non mai temprato Sole
 Non notturna rugiada, umida terra
 Tanto nudriscon tenerella pianta,
 Quanto me, Donna, vostra luce santa;
 Né perché ad aspra guerra
 Indi lo sfidi *Amore*, il cor mio vuole
 Ritrarsi, o dimandar pur tregua, o pace;
 Cotanto l'esser vinto ivi li piace.
 (Ivi, 243)

Così invece in X, 4-13, dove il fresco e il verde della bellezza fiorentina si associano alla luce nascente del mattino, contrapposta alla sera della vecchiazza:

E se questa fiorita e verde etate
 È come in bel giardin tenero fiore,
 Che il mattino all'aprirsi d'Oriente
 Tutto vermiglio, e pieno di vigore,
 Ogni erbetta ch'è intorno rider face;
 Languito e secco poi la sera giace,
 E perde il vago suo dolce colore.
 Perché lieta e gioiosa non godete,
 Prima che sia vostre bellezze spente,
 Quel che deve perir sì agevolmente?
 (Ivi, 247)

Nei *Carmina* latini (*Lusus*) riecheggiano atmosfere e personaggi bucolici di ascendenza virgiliana, come in VII, “*Thyrsidis vota & quercui, & silvae*” (1-4):

Et quercum, & silvam hanc ante omnia <i>Thyrsis</i> amabit:	Tirsi amerà questa quercia e questa selva più di tutto:
Et certo feret his annua vota die: Dum poterit memor esse, quod hac primum ille sub umbra	E ogni anno, nel giorno stabilito, porterà ad essi le proprie preghiere: Finché potrà ricordare che, per la prima volta, egli sotto questa ombra
Ultima de cara Lecade vota tulit.	Ebbe esauditi i suoi desideri più grandi dall'amata Lecade.

(Ivi, 165-166)

Talvolta si richiamano gli elementi-chiave del *locus amoenus* e del benessere fisico e mentale che grazie ad alcuni di essi vi si raggiunge, come nel caso della fonte per il viandante in IX, “*Invitatio ad amoenum fontem*” (1-10):

Et gelidus fons est: & nulla salubriori unda: Et molli circum gramine terra viret: Et ramis arcent soles frondentibus alni: Et levis in nullo gravior aura loco est: Et medio <i>Titan</i> nunc ardentissimus axe est: Exustusque gravi sidere fervet ager. Siste, viator, iter: nimio jam torridus aestu es: Jam nequeunt lassi longius ire pedes. Accubitu languorem, aestum aura, umbraque vireni, Perspicuo poteris fonte levare sitim.	È fresca la fonte, e nessuno zampillo sgorga più salubre: E all'intorno la terra verdeggia di morbida erba: E gli ontani coi rami frondosi allontanano il sole e i suoi raggi: E la lieve brezza in nessun luogo è più gradita: E in mezzo al cielo il sole (<i>Titan</i>) è ora ardentissimo: E la campagna brucia arsa dall'astro opprimente. Viaggiatore, arresta il tuo andare: sei già arso dal troppo calore: Già i tuoi passi stanchi non possono andare oltre. Sedendoti potrai placare la stanchezza, con la brezza e l'ombra di questo verdeggiante paradiso [potrai placare] il caldo, Con questa limpida fonte [potrai placare] la sete.
---	--

(Ivi, 166);

o l'alloro, albero ristoratore e premio dei poeti, in XXIII, “*Laurus*”, 1-10:

Oppositae obstabant nostris prius auctibus aedes: Nec nos caelum ulla, solve juvabat ope Disiectis herus his, solemque admisit: & aura Concessit nobis liberiore frui. Hinc nos in tenues certatim tollimur auras; Ornamurque novae frondis honore caput. At tibi, cui sacris <i>Musarum</i> , & <i>Apollinis</i> umbris Exstructas libuit posthabuisse domos: Perpetuo similes nostris sint frondibus anni: Nobiscum augeant & tibi cuncta bona.	Prima le costruzioni osteggiavano la nostra crescita Né ci aiutavano con il loro influsso il cielo o il sole. Abbattutele, il signore fece entrare il sole E ci concesse di godere di un'aria più libera. Da allora a gara ci innalziamo tra le brezze delicate; E ci orniamo il capo con l'onore di una nuova fronda. Ma a te, a cui per le sacre ombre delle Muse e di Apollo Piacque lasciar da parte le case già costruite: In perpetuo siano gli anni simili alle nostre fronde: E crescano insieme a noi e per te tutto sia buono.
--	---

(Ivi, 175-176)

Non appare pertanto un caso che, nel dedicare al comune amico Giovanni Battista Ramusio il dialogo *De Poetica* a lui intitolato (*Naugerius*) e pubblicato per la prima volta a stampa negli *Opera omnia* del 1555, Girolamo Fracastoro evocasse (*Navagero della Poetica*, 2.1-2.12) la scena bucolica che aveva condotto i partecipanti al dialogo al luogo in cui esso avrebbe trovato la propria am-

bientazione: “per caniculae dies” (“nei giorni della canicola”), “in Baldi frigora” (“nella frescura del Baldo”), su un’altura su cui “occipiebant iam sylvae montesque mugitibus circum compleri, alioque ubique silentium et vasta solitudo, ubi, praeter raros pastores atque armenta, animatum nihil inspectabatur” (“i boschi e i monti cominciavano all’intorno a riempirsi di muggiti; altrove vi era solamente silenzio ed una gran solitudine, dove, a parte i pastori e gli armenti, nessun altro si vedeva”). Lì vi era una “fons” (“fonte”), un “irriguum pratum levi ascensu” (“prato bagnato” in “leggera salita”), una parete di “asper tophus <excavatus> in specus varios, qui omnes perpetuis stillis impluebant in terram, unde, corrivatis in unum aquis, nitidissimus fons per virens pratum commurmurans descendebat” (“una parete di tufo accidentata ... scavata da numerose spelonche, da cui stillavano in terra continui rivoli d’acqua, dai quali si raccoglievano le acque di una limpida fonte che scendevano mormorando per il verde prato”), e infine “circa tophum multae fagi <quae> umbram dabant, quas inter variae fonti assuetae volucres circum supraeque cantu placido volitabant” (“intorno alla parete, l’ombra di molti faggi; in mezzo ai rami, numerosi uccelli” che “volavano d’intorno e di sopra cantando dolcemente”). È in questa ambientazione che ebbe luogo una “mires” (“un evento singolare”), celebrazione e nemesi di un modello che si fa esplicito, e pertanto non più solo modello, ma anche cornice, non più solo testo ma anche contesto:

Naugerius enim, quasi Musa tactus aut Apollinis oestro concitus, cum late circumspexisset, carmina primum quaedam subcinere coepit, mox, e sinu correpto pugillari Maronis, quem nunquam dimittere consueverat, tanto impetu, sed et tanta harmonia legere coepit (erat enim, ut scis, mirae suavitatis in legendo), ut nobis videretur et ille quasi furens effectus, et nos nihil unquam suavius audisse. Qui, cum Bucolica fere dimidia eo furore legisset, postremo, exclamans, libellum a se proiecit. (Fracastoro 2005 [1555], 46-48)

Navagero, come fosse posseduto da una Musa o trascinato da furore apollineo, dopo aver guardato tutto all’intorno, dapprima cominciò a cantare; poi, all’improvviso, estrasse il libretto di Virgilio che portava sempre con sé e cominciò a leggere con tale foga, ma anche con tanta armonia (lo sai bene, era di una soavità unica nella lettura), che a noi sembrò quasi preso da furore, mentre ascoltavamo versi mai prima uditi recitare con tanta dolcezza. Alla fine, letta con quella passione quasi metà delle *Bucolice*, con un grido gettò lontano il libretto. (Trad. di Peruzzi, *ivi*, 47-49)

Basta pertanto qualche domestichezza con la poesia stilnovistica e petrarchesca della quale peraltro – come del resto dell’umanesimo italiano – Andrea Navagero veniva considerato il tramite con la Spagna attraverso i suoi contatti con Garciaso de la Vega (Melani 2007, 521-522; 2013, 34), per individuare nell’Alahambra di Navagero un *locus amoenus* (Brothers, 81), in cui come osservato è dato quasi per implicito l’elemento che di solito compendia acque e frescura: l’ombra.

Un luogo spesso metaforico quando non reale, il *locus amoenus*, senz'altro dominato dal modello virgiliano evocato fin dall'*incipit* delle *Bucoliche* (*Ecloga* I, 1-5):

MELIBOEUS

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui Musam meditaris avena;
nos patriae finis et dulcia linquimus arva,
nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida silvas.
(Virgilio 1975, 40)

MELIBEO

Titiro, sicuro tu giaci qui sotto i rami larghi del faggio
e componi un canto silvestre col flauto sottile;
e noi queste dolci campagne lasciamo,
in fuga noi dalla patria. Tu, Titiro, tranquillo nell'ombra
insegni alle selve a ripetere il nome della bella Amarillide.
(Trad. di Cetrangolo, ivi, 41)

Ma anche, il *locus amoenus*, scena (o meglio scenografia) dominante in tutto il poema virgiliano, come ad esempio in apertura dell'*Ecloga* VII (1-20), laddove Dafni invita Melibeo sotto la "arguta ilice" ("il leccio fruscante") ad udire Coridone e Tirsi "ambo florentes aetatibus, / arcades ambo, / et cantare pares et respondere parati" ("entrambi nel fiore degli anni / arcadi entrambi / e pari nel canto e pronti a rispondere al canto"), affinché si fermi a "requiescere sub umbra" ("si fermi a riposare sotto l'ombra"), e questi pospone "tamen illorum mea seria ludo" (Virgilio 1975, 84; ogni preoccupazione al canto di quelli [trad. nostra; Cetrangolo, ivi, 85, rende erroneamente "quercia stormente"]). Canto dal quale parte l'invocazione di Coridone per l'ombra che protegga dalla torrida estate (VII, 45-48):

[CORYDON]

Muscosi fontes et somno mollior herba
Et quae vos rara viridis tegit arbutus umbra,
Solstitium pecori defendite; iam venit aestas
Torrida, iam lento turgent in palmit gemmae.
(Virgilio 1975, 86)

[CORIDONE]

Fonti muscosi, erbe più molli del sonno;
un'ombra rara di foglie lontane e di rami
alti vi copre; calmate nel verde l'arsura del gregge.
Viene l'estate e gonfia le gemme sul tralcio ridente.
(Trad. di Cetrangolo, ivi, 87)

E, al cambio della stagione, quella di Tirsi per scacciare con il coraggio del fuoco, almeno dal pensiero, l'orrore freddo dell'inverno che incombe (VII, 49-52):

[THYRSIS]

Hic focus et taedae pingues, huc plurimus ignis
Semper et adsidua postes fuligine nigri;
Hic tantum boreae curamus frigora, quantum
Aut numerum lupus, aut torrentia flumina ripas.
(Ivi, 88)

[TIRSI]

Nel mio focolare c'è legna di pino e un gran fuoco
sempre e le porte son nere d'assidua fuligine;
non penso all'inverno, se non come il lupo le pecore
teme o come un fiume precipite i margini.
(Trad. ivi, 89)

L'ombra come aggettivo qualificativo, apposizione nominale dei luoghi dell'*otium* letterario, dove si genera la poesia, ha una lunga scia di tradizioni letterarie, che trova probabilmente la sua origine nel modello bucolico della

poesia di Teocrito (Halperlin 1954, 75-84), autore greco che nel 1495 aveva avuto la sua *editio princeps* proprio a Venezia (patria di Navagero, Ramusio, Fracastoro) presso Aldo Manuzio: il principe degli stampatori umanisti (Beltramini, Gasparotto 2016) di cui un ventennio più tardi (tra il 1513 e il 1521), sullo scorcio della sua vita e della sua carriera di tipografo e subito dopo la sua morte, Navagero sarebbe divenuto collaboratore per l'edizione della *Retorica ad Erennio*, di Cicerone oratore e retore, Quintiliano, Virgilio, Lucrezio, Orazio e Terenzio (Melani 2007, 535-536; 2013, 32-33), nonché dedicatario dell'edizione di Pindaro, con cui le parole di Aldo testimoniano la sua dimestichezza:

Tum etiam volui ut sub tuo nomine
exiret Pindarus ex Academia nostra,
quia sic delectaris hoc poeta, ut saepe
eum tua manu accurate descriperis,
puto, ut tibi magis fieret familiaris,
tum ut edisceretur a te facilius et
teneretur memoria tenacius.
(Manuzio 1975, I, 107)

Inoltre ho voluto che Pindaro uscisse dalla
nostra Accademia sotto il tuo nome, perché a
tal punto ti piace questo poeta che spesso l'hai
trascritto diligentemente di tuo pugno, allo
scopo, suppongo, di rendertelo più familiare,
e inoltre per apprenderlo più agevolmente a
memoria e ritenerlo più saldo a mente.
(Trad. di Orlandi, ivi, II, 276)

Nel 1516 Teocrito sarebbe stato stampato anche a Firenze (Giunti) e a Roma dal cretese Zaccaria Calliergi (Gow 1986, XLV-XLVI), ed è attestata anche la sua notevole fortuna nella traduzione latina per opera di Martino Filetico (*Idilli I-VII*), di cui si contano ben sei edizioni tra il 1482 e il 1510: un'edizione romana presso Eucharium Silber, 1482 circa; una milanese attribuita a Simone Magnaghi, 1483 circa; due veneziane presso Bernardino de Vitali, 1499 e 1500 circa; due parigine presso Josse Bade, 1503 e 1510 (Cortesi, Fiaschi 2008, II, 1665-1666, *ad vocem* "Theocritus"). Si pensi dunque all'antico modello dell'ombra (Rumpel 1961, 260 *ad vocem* "σκιά") che compare in Teocrito come benevolo gioco in *Idilli*, V, 45-49:

οὐχ ἔρψω τῆνεί. τουτὲι δρύες, ὦδε κύπειρος,
ὦδε καλὸν βομβεῦντι ποτὶ σμάνεσσι μέλισσαι,
ἐνθ' ὕδατος ψυχρῶ κρᾶναι δύο, ταὶ δ' ἐπὶ δένδρει
ῥοιχῆς λαλαγεῦντι, καὶ ἅ σκιὰ οὐδὲν ὁμοία
τᾶ παρὰ τίν· βάλλει δὲ καὶ ἅ πίτυς ὑψόθε κώνοις.
(Teocrito 2015, 88)

[COMATA] Non verrò lì. Qui ci sono querce,
qui c'è il cipero, qui dolcemente ronzano attor-
no agli alveari le api, qui ci sono due fonti di ac-
qua fresca, sull'albero gli uccelli cinguettano,
e l'ombra non è affatto uguale a quella presso
di te; anche il pino lancia dall'alto i suoi con.
(Trad. it. di Vox in Teocrito 1997, 149-151)

I boschi freschi ed ombrosi di antica tradizione pastorale, erano senz'altro alla base della poetica del modello trecentesco della poesia volgare europea: Francesco Petrarca. Non solo il boschetto dove il poeta invocava ascolto dalla dolce natura (*Rerum vulgarium fragmenta*, CXXVI, 1-13):

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra

pose colei che sola a me par donna;
 gentil ramo ove piacque
 (con sospir mi rimembra)
 a lei di fare al bel fiancho colonna;
 herba et fior' che la gonna
 leggiadra ricoverse
 co l'angelico seno;
 aere sacro, sereno
 ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
 date udiencia insieme
 a le dolenti mie parole extreme.
 (Petrarca 1992, 167)

Ma (*Rerum vulgarium fragmenta*, CCXLIII, 1-4) anche il

Fresco, ombroso, fiorito et verde colle,
 ov' or pensando et or cantando siede,
 et fa qui de' celesti spirti fede,
 quella ch'a tutto 'l mondo fama tolle.
 (Ivi, 307)

Un modello pastorale e lirico che, attraverso le filiazioni del petrarchismo quattro-cinquecentesco giungerà fino a quello arcadico, ad esempio di un Battista Guarini (1589) che mette in bocca ai suoi pastori-poeti immagini in cui l'ombra attenuatrice della calura estiva diventa paradigma stesso di benessere, come in *Pastor Fido*, I, 1, 40-45:

[LINCO]
 Ché s'avess'io cotesta tua sì bella
 e sì fiorita guancia,
 – Addio, selve! – direi;
 e seguendo altre fère
 e la vita passando in festa e 'n gioco,
 farei la state a l'ombra e 'l verno al foco
 (Guarini 1999 [1589], 86);

o luogo di delizie e di svago, come ad esempio in I, 1v, 790-793:

[MONTANO]
 Sopra la riva del famoso Alfeo
 seder pareami a l'ombra
 d'un platano frondoso,
 e con l'amo tentar ne l'onda i pesci.
 (Ivi, 106)

Ma anche, talvolta, ombra che nasconde e vela, ombra notturna come metafora (almeno parzialmente negativa) di travisamento e Inferi, come ad esempio in I, 1v, 831-835:

[TITIRO]

Son veramente i sogni
de le nostre speranze,
più che de l'avvenir, vane sembianze,
imagini del di guaste e corrotte
da l'ombra de la notte
(Ivi, 107);

o in I, IV, 858-876:

[TITIRO]

Come in vago giardin rosa gentile,
che ne le verdi sue tenere spoglie
pur dianzi era rinchiusa,
e, sotto l'ombra del notturno velo,
incolta e sconosciuta
stava posando in sul materno stelo,
al subito apparir del primo raggio
che spunti in Oriente,
si desta e si risente,
e scopre al sol, che la vagheggia e mira,
il suo vermiglio e odorato seno,
dov'ape, sussurrando,
nei mattutini albori
vola suggendo i rugiadosi umori;
ma, s'allor non si coglie,
sì che del mezzodì senta le fiamme,
cade al cader del sole
sì scolorita in su la siepe ombrosa,
c'a pena si può dir: – Questa fu rosa.
(Ivi, 108-109)

Oltre ai poeti poi, ovviamente, non disdegnavano l'ombra ristoratrice neppure gli studiosi, neppure quelli allora più reputati, gli uomini che avevano l'onore (e l'onere) di metter mano a ciò che più rendeva l'uomo degno della sua condizione di essere non solo fisico, ma spirituale, degno cioè della propria umanità: le *humanae literae*. Fresco ed ombreggiato, almeno secondo l'iconografia del tempo, ovvero l'esordio di *Utopia* nell'edizione basileese del 1518, doveva essere ad esempio il giardino di Thomas More ad Anversa, dove il padrone di casa, Peter Gilles e Raffaele Itlodeo dialogarono (1516-18) *Sull'ottima forma di Stato e l'isola di Utopia* (Figura 1).

Atmosfera da *hortus conclusus* (Le Goff 2016 [2005], 103), non dissimile da quella che un grande amico di Thomas More, Erasmo da Rotterdam, evocava tra il 1488 (inizio della prima redazione) e il 1495 (fine della seconda redazione) come personale aspirazione e pratica, e come più generale modello di comportamento intellettuale nei suoi *Antibarbari*, Libro I, 1:

Cum adolescens, pestilentiae quae tum apud nostrates inclementissime saeviebat defugiendae studio, in rusculum quoddam Brabanticum me contulisset tum salubre tum amoenum, quod is locus non solum tuendae salutis verumetiam studiorum secessibus vel maxime videretur idoneus, hoc nomine vel Platonis Academia potior, quod ocio par, salubritate vinceret, cum illam pestilenti coelo fuisse legamus, hic praeter salubris aerae commendationem habebat et silentii plurimum, amoenitatis etiam quantum philosopho satis esset fortassis et Musis, quae lymphidis fontibus ac ripis smaragdinis et opacis nemorum umbris delectari feruntur.
(Erasmus 1969 [1520], 38)

Da giovane, per sfuggir alla peste che allora faceva strage nelle nostre Fiandre, mi recai in una villetta di campagna, in Brabante, un luogo gradevole e salubre, che consideravo ideale non solo per proteggere la mia salute, ma anche per studiare serenamente. Superava perfino l'accademia di Platone per essere non meno tranquilla e più sana, dato che quella era esposta agli influssi di un cielo pestilenziale, mentre la mia villetta poteva vantare non solo l'aria buona, ma anche il grande silenzio e la bellezza della natura, più che sufficiente per quanto si conviene a un filosofo ed all'attività culturale, cara alle Muse che, si dice, amano le sorgenti cristalline, i ruscelli che scorrono fra i prati di smeraldo e l'ombra opaca dei boschi.
(Trad. di D'Ascia in Erasmus 2002a, 82)



Fig. 1 - Il giardino della casa di Thomas More ad Anversa in *Utopia*, 1518³

Atmosfera reale, o realistica, simile a quella – ricostruita da una sorta di *mito storiografico* – evocata per l'Accademia neoplatonica nel giardino umanistico per eccellenza, l'*hortus laurentianum* della villa medicea di Careggi presso Firenze. Marsilio Ficino, nelle cui lettere il richiamo agli incontri platonici (ad esempio i banchetti per il genetliaco del filosofo, il 7 novembre, evocati nel *Libro dell'amore*⁴, I, 2-9, in Ficino 1987, 5-6, e per cui si veda Della Torre

³ More 1990 [1518], 112 (particolare). Se non diversamente indicato, le immagini presenti nell'articolo sono state riprodotte nel rispetto del decreto-legge 31 maggio 2014, n. 83.

⁴ Il testo, volgarizzamento autografo del commentario al *Convivium* di Platone da lui tradotto in latino, fu redatto da Ficino intorno al 1469 anche se stampato per la prima volta solo nel 1544 (Niccoli 1987, V-VI).

1902, 812-816) solo saltuariamente pare riferirsi alla villa medicea come sede dell'Accademia, talvolta tuttavia si richiama (con rimando ad una analoga posizione collinare) ad una più modesta proprietà di famiglia (Montevecchio) anch'essa presso Careggi: lì, anche se non si tenevano incontri platonici, il filosofo poteva lavorare lontano dal clamore della città: "Recepi me nuper in secessum montis Vecchii ne frequentes amicorum salutationes praesens hoc meum, cui totus nunc incumbo, Dionysiacum opus interpellarent" (Hankins 1991, 455-457 e per la citazione ivi, 456n.; mi sono da poco ritirato nel recesso di Montevecchio affinché le frequenti visite degli amici non interrompessero questo mio attuale lavoro su Dionigi Aeropagita a cui attualmente attendo con ogni mia forza). Presumibile mitizzazione di un concetto, quello della sovrapposibilità tra Accademia neoplatonica e villa medicea, che nulla toglie, tuttavia, alla tendenza ideologica a collegare *locus amoenus* e circolo umanistico, testimoniata ad esempio dalla lettura encomiastica e celebrativa che, nel desiderio di non far sfuggire la bellezza dei giardini toscani rispetto a quelli di modello veneto, Alessandro Braccesi dava (1476-1477) del giardino laurenziano della villa (*Carmina, II. Liber epistolarum ad amicos, "7. Ad eundem [Bernardum Bembum] descriptio horti Laurentii Medicis"*, 15-30):

Villa suburbanis foelix quem continet arvis,
Caregio notum cui bene nomen inest.
Non fuit hortorum celebris tam
 gloria quondam
Hesperidum, iactet fabula pluralicet,
Regis et Alcinoi fortisque
 Semiramis horti
Pensilis, aut Cyrum quem coluisse ferunt,
Quam nunc est horti Laurentis gloria nostri,
Inclyta fama, decus, nomina, cultus, honor.
Hic olea est pallens Bellonae sacra
 Minervae,
Et Veneri myrtus, aesculus atque Iovi;
Hic tua frons est, qua sese Tirynthius heros
Cinxit honoratum, popule celsa, caput.
Est etiam platanus vastis ita consita ramis,
Illius ut late protegat umbra solum.
Hic viridis semper laurus, gratissima Phoebo,
Qua meriti vates tempora docta tegunt.
(Braccesi 1943 [1476-1477], 75-76)

Una villa felice lo accoglie nei campi suburbani,
Che ha il noto e appropriato nome di Careggi.
Non fu, un tempo, tanto celebre la
 gloria dei giardini
Delle Esperidi, sebbene la leggenda ne vanti parecchie cose,
E del Re Alcinoo, e del giardino pensile della
 intrepida Semiramide
O di quello che si tramanda avesse coltivato Ciro,
Quanta adesso è la gloria del giardino del nostro Lorenzo,
L'immensa fama, il lustro, la rinomanza, la venerazione, l'onore.
Qui c'è il pallido ulivo sacro a
 Minerva Bellona [dea della guerra],
Il mirto sacro a Venere, e il rovere a Giove;
Qui c'è la tua fronda, o fiero pioppo, con la quale
L'eroe di Tirinto [Ercole] si cinse il capo onorato.
C'è anche il platano così pieno di rami,
Da ricoprire d'ombra la terra tutto all'intorno.
Qui c'è l'alloro sempre verdeggianti, sacro ad Apollo,
Col quale i poeti meritevoli incoronano le dotte tempie.

Stilemi idealizzanti e modelli ideali ripresi nel contraltare ideologico di quel giardino, la descrizione della Reggia di Venere delle *Stanze per la giostra* (1475) di Angelo Poliziano (Libro I, 71, 1-8):

Corona un muro d'or l'estreme sponde
con valle ombrosa di schietti arbuscelli,
ove in su' rami fra novelle fronde

cantano gli loro amor' soavi augelli.
 Sentesi un grato mormorio dell'onde,
 che fan duo freschi e lucidi ruscelli,
 versando dolce con amar liquore,
 ove arma l'oro de' suoi strali Amore.
 (Poliziano 2016 [1484], 199)

L'ombra degli *amoeni loci* dei poeti e degli *horti* degli umanisti, tuttavia, rappresentava (almeno) metaforicamente un momento, un passaggio, anzi si direbbe quasi un intervallo: il momento di *otium* letterario in mezzo ad un *negotium*, faticosissimo anche se non sempre vano come quello dei giuristi (il cui *mos gallicum iuris dicendi*, ovvero metodo alla francese, si era recentemente impregnato di metodi filologici avvicinandosi molto, con Guillaume Budé e Andrea Alciato, agli studi storico-testuali di un Lorenzo Valla), i quali “inter eruditos ... sibi vel primum vindicant locum, neque quisquam alius aequè sibi placet, dum Sisyphi saxum assidue volvunt, ac sexcentas leges eodem spiritu contextunt, nihil refert quam ad rem pertinentes” (Erasmus 1703 [1512], 461; “fra gli eruditi ... si attribuiscono il primo posto, e non c'è nessuno che si compiaccia tanto di se stesso, allorché voltano e rivoltano senza posa il sasso di Sisifo formando, con questo stesso spirito, leggi a migliaia”, trad. di Fiore in Erasmus 1964, LI, 88). *Negotium*, quello dei filologi ovvero dei grammatici che tra gli umanisti “*primas tenent*” (“hanno il primato”), così descritto dalla sagace penna del principe degli umanisti: “*miserrima professio*” (“professione stracciona”), di uomini che

neque enim πάντε κατάραις, id est,
 quinque tantum diris obnoxii sunt isti,
 quemadmodum indicat epigramma
 Graecum, verum sexcentis, ut qui semper
 famelici, sordidique in ludis illis suis, in
 ludis dixi, imo in Φροντιστηρίοις vel pistri-
 nis potius, ac carnificinis inter puerorum
 greges, consenescant laboribus, obsur-
 descant clamoribus, foetore paedoreque
 contabescant. (Erasmus 1703, 457)

van soggetti non già alle cinque maledizioni soltanto, ma a diecimila: sempre affamati, sempre ripugnanti, nelle loro scuole – che dico scuole? Nei pensatoi (o piuttosto macinatoj, luoghi di tortura) – fra sciami di ragazzi, [dove] invecchiano nelle fatiche, diventano sordi a forza di schiamazzi, marciscono nel fetore e nella sozzura. (Trad. di Fiore in Erasmus 1964, XLIX, 82)

Atmosfere in cui l'ombra come protettrice dalla calura sembra lasciare implicitamente il posto al buio come assenza di luce fisica, e che venti anni più tardi, nel 1531, riecheggeranno anche in uno degli ultimi suoi *Colloquia*, “*Opulentia sordida*” (“Opulenza taccagna”), salace e amaro ritratto delle pratiche di vita (e di alimentazione) nella già evocata Accademia aldina, ovvero nella casa veneziana di Aldo Manuzio tiranneggiata dal suocero Andrea Torresani presso la quale Erasmo aveva soggiornato tra il 1507 e il 1508 curandovi la prima edizione degli *Adagia*, e dove compare un amico medico che afferma senza pudore: “*In coenam coquitur ovum, inde capio vitelli dimidium, reliquum do filio; mox hausto semicyatho vini, studeo in multam noctem*” (Erasmus 2002b [1533], 1222; “per cena faccio cuocere

un uovo, prendo metà del rosso e do il resto a mio figlio; poi bevo mezzo bicchiere di vino e studio fino a notte inoltrata”, trad. di Asso, ivi, 1223).

Ecco: si potrebbe dire che la quotidianità di quegli umanisti che aspiravano all’eccezionalità dell’ombra di un *hortus* era fatta del buio realistico delle biblioteche conventuali dove andavano a caccia di codici o degli scrittoi male illuminati, come quello di Machiavelli nella lettera “A Francesco Vettori, Firenze, 10 dicembre 1513”, in cui

venuta la sera, mi ritorno in casa et entro nel mio scrittoio; et in su l’uscio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango e di loto, e mi metto panni reali e curiali, e rivestito condecientemente, entro nelle antique corti degli antiqui uomini, ... dove io non mi vergogno parlare con loro ... ; e quelli per loro umanità mi rispondono ... : tutto mi trasferisco in loro. (Machiavelli 1999, vol. II, 295-296)

Un’immagine che pare richiamare le ombre lunghe della sera nello studio di Sant’Agostino ritratto da Vittore Carpaccio nel 1502 (Figura 2), a cui con il passar delle ore doveva succedere la luce ancora più timida di una semplice candela, come quelle che rendevano ingannevole eppure solenne il teatro di maschere che Francis Bacon (*Essayes*, 1, “Of Truth”) vedeva nel mondo: “This same *Truth*, is a Naked, and Open day light, that doth not shew, the Masques, and Mummeries, and Triumphs of the world, halfe so Stately, and daintily, as Candle-lights” (Bacon 1625, 2).



Fig. 2 - Vittore Carpaccio, *Sant’Agostino nello Studio*, tempera su tela, 141×210 cm, Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, 1502⁵

⁵ Su gentile concessione della Scuola Dalmata dei SS. Giorgio e Trifone, Venezia.

Possiamo vedere queste oscure biblioteche colme di antichi codici manoscritti illuminati da una candela come il luogo di propagazione di una luce, metaforica ma non priva di connotati fisici e chimici: la luce della cultura o, si potrebbe dire (questa volta sì con un significato molto fortemente metaforico), la luce del Rinascimento. Luce di un'epoca e luce di uomini di quell'epoca, che in essa vivono ed essa contribuiscono a rappresentare rappresentando se stessi e la propria opera con tempi e modi per determinare i quali la disciplina storica avrà un ruolo non indifferente alla metà del secolo XVI, quando Jean Bodin, nella sua *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* (1566-1572), sulla scorta dell'immagine ciceroniana (*De oratore*, II, 9, 36) della "historia lux veritatis" (Melani 2006, 117) affermerà che la storia sottopone i fatti del passato "in clarissima populi luce omnibus ad iudicandum" (ivi, 95), ovvero "nella luce più chiara per tutti, in modo che tutti possano giudicarne", in funzione – secondo un paradigma tacitano – di giudice supremo della gloria umana (ivi, 37). Una luce che insomma, nei suoi vari connotati personali e singolari (propri cioè degli attributi e dei contributi dei singoli umanisti del Rinascimento) riproduce tuttavia la metafora ideologica di un'epoca (Garin 2007 [1975], 11-15).

(275) Stupet Gallus ad hec nomina peregrina, cum tamen et pauca de multis attigerim et maior multo rerum quam nominum fulgor sit ...

(276) Agat divine providentie divineque misericordie gratias Gallus noster, que erroribus eius priscis eductum ad meliorem etatem verique Dei notitiam reservavit. Nam et maiores suos druides sacerdotes multis deorum nominibus falsorum et vanissima superstitione obrutus habuisse non ignorat, qui omnes Gallos Dite prognatos assererent; et credulitatem publicam inanis assertio merebatur. (277) Nullo enim modo divinarum rerum veritas apparere illis poterat quibus nondum verus sol iustitie illuxerat.

(278) Elucebant tamen inter errores ingenia neque ideo minus vivaces erant oculi, quamvis tenebris et densa caligine circumsepti, ut eis non errati odium sed indigne sortis miseratio deberetur et "quod ydolis servierunt", ut Ieronimus ait, "non obstinationi mentis sed ignorantie tribuendum esset".

(275) Il Gallo rimane stupito davanti a questi nomi esotici [Tullio, vale a dire Cicerone, Seneca, Plutarco, Aristotele, Varrone, Agostino], benché io abbia attinto a pochi fra i molti e benché il fulgore dei contenuti sia ben più grande di quello dei nomi ...

(276) Renda grazie il nostro Gallo alla divina provvidenza e alla divina misericordia, che lo hanno sottratto agli antichi errori e lo hanno riservato a un'età migliore e alla conoscenza del vero Dio. Non ignora certo che anche i suoi antenati ebbero i sacerdoti druidi oppressi da molti nomi di falsi Dei e dalla più mendace superstizione, i quali asserivano che tutti i Galli erano discendenti di Dite; e la loro infondata asserzione meritava la credulità pubblica. (277) Infatti in nessun modo poteva apparire la verità delle cose divine a coloro per cui ancora non era spuntato il vero sole della giustizia. (278) Eppure tra gli errori brillavano uomini d'ingegno e i loro occhi, sebbene avvolti dalle tenebre e da fitta nebbia, non erano meno vivaci, cosicché non li si deve odiare per l'errore ma commiserare per la sorte non meritata e "il loro aver servito agli idoli", come dice Girolamo, "non bisogna attribuirlo all'ostinazione della mente ma all'ignoranza".

(279) Magni quidem erant illi sed in imo positi, nos parvi autem in excelso, Deo gratias, collocati sumus. Intempesta illis fuit nox; nobis est lucidus merities. Nec propterea meliores, quia sine meritis sed profecto feliciores dici possumus. Idque non de his duobus tantum quos in manibus habeo, sed de omnibus gentium philosophis ac poetis intelligo, quibus inter oculos mentis et veritatis obiectum nubes impenetrabilis intercessit. (Petrarca 2005[1373], 96-98)

(279) Loro erano grandi ma posti in basso, noi siamo piccoli ma posti, grazie a Dio, in alto. Per loro ci fu una notte fonda; per noi c'è un mezzogiorno luminoso. Perciò non possiamo dirci migliori, dal momento che siamo senza meriti, ma di certo più felici. E non lo penso solo di questi due che ho sotto mano, ma di tutti i filosofi e i poeti dei pagani, per i quali una nube impenetrabile si frappose tra gli occhi della mente e l'oggetto della verità. (Trad. di Berté, ivi, 97-99)

Il *Gallus*, vale a dire il francese al quale si rivolge, è l'oggetto della celebre *Invectiva* di Francesco Petrarca *contra eum qui maledixit Italie*. Con un anacronismo che è suggestivamente portante di una visione circolare del tempo, grandezza/decadenza/nuova grandezza, *anakyklosis* polibiana, nel 1373 si difendeva, ad un tempo, l'Italia presente dalle offese arrecatele da un contemporaneo francese che offendeva (o mancava di rispetto) alla cultura latina e alla grandezza di Roma, patrimonio degli italiani: ricordiamo che gli umanisti non italiani (*Germani*) come Erasmo sostenevano che chi era nato al di qua delle Alpi era malato di *Philautia*, troppo amore di sé, che essi “*bonas litteras & eloquentiam afferant: Atque hoc nomine sibi suavissime blandiantur omnes, quod soli mortalium barbari non sint. Quo quidem in genere felicitatis, Romani primas tenent, ac veterem illam Romam adhuc jucundissime somniant*” (Erasmo 1703, 448; “si prendono la letteratura e l'eloquenza, e a tal punto si vantano assai gradevolmente che essi soli non sono barbari, anzi in tal beata illusione corrono innanzi a tutti i Romani, che van sognando, nella maniera più spassosa, le glorie dell'antica Roma”, trad. di Fiore in Erasmo 1964, XLIII, 72). E, contemporaneamente, si difendeva la comunità delle lettere, *humanae literae*, degli uomini di cultura del tempo presente che quella grandezza avevano recuperato: umanesimo contro barbarie dei “romani” contro i “galli”, ma anche degli uomini del presente rispetto a quelli del passato prossimo, non ancora illustrati dalla riscoperta della classicità (Garin 2007, 25-33).

Al tempo stesso, tuttavia, si noterà nelle parole di Petrarca un compiacimento, una gioia per la felicità dei presenti tempi luminosi che si discostano da un passato di tenebre dovute alla vera ignoranza, il paganesimo. L'assoluzione, in effetti, viene concessa all'umanista e al cristiano da colui che, tra i padri della Chiesa, meglio rappresenta il dilemma tra classicità e cristianesimo: Girolamo, che nella “Lettera ad Eustochio” evocava il sogno (incubo) del Giudizio ove, per le sue letture dei classici latini e greci, gli si imputava “*Ciceronianus es, non Christianus*” (Melani 2006, 183 e nota).

Non stupirà questo atteggiamento coloro che leggano le parole che Cola di Rienzo, durante il suo tentativo di recuperare i fasti della Repubblica Romana scriveva al Senato e al Popolo Romano (S.P.Q.R.) sul finire del gennaio 1343. Si tratta di una lettera scritta da Avignone, dove si trovava in qualità di messo ufficiale del popolo romano presso la corte pontificia all'indomani dell'emanazione della bolla *Unigenitus Dei Filius*, in cui si invitava il popolo ad accogliere il Papa (Clemente VI) che da Avignone sarebbe presto sceso nell'Urbe per il Giubileo (Di Carpegna Falconieri 2002, 46-48):

Esultent in circuito vestro montes, induantur colles gaudio, et universe planities atque vestra Romana civitas et valles pacem germinent, ubertate fecudent et eterna letitia repleantur ... Vestitum viduitatis deponat [Romana civitas] et lugubre, sponsalem induat purpuram, liberum diadema capud exornet ... Ecce namque celi aperti sunt, et de Gratia Dei patris orta lux Christi, Spiritus Sancti lumen effundens nobis, inter tenebrosas habitantibus umbras mortis, preparavit gratiam inopinata et admirabilis claritatis. (Cola di Rienzo 1890 [1343], 3)

Esultino intorno i monti, i colli si vestano di gioia, e tutte le pianure e le valli fioriscano di pace, germogliano feconde e siano piene di eterna letizia! ... Deponga [il popolo romano] il lugubre vestito di vedovanza, rivesta la porpora nuziale, adorni il libero capo di un diadema ... ecco infatti che i cieli si sono aperti e che, nata dalla gloria di Dio padre la luce di Cristo, diffondendo lo splendore dello spirito santo, a voi che abitate le ombre tenebrose della morte ha preparato la grazia di una inattesa e mirabile chiarezza. (Trad. di Garin in Ciliberto 1975, 62-63)

È questo un districarsi di rapporti tra le forme della luce e quelle della sua assenza che (forse anche alla luce delle candele degli umanisti) fa progressivamente perdere all'ombra il senso volgare di accezione negativa (come buio), ma che, in un'Europa che attraverserà presto il momento di frattura del conflitto religioso, tenderà a farle assumere una serie di accezioni comunque negative, quasi del tutto prive di quel senso benefico e ristoratore che svolgeva nei *loci amoeni* dei poeti classici e stilnovisti e dei primi umanisti. Si prenda ad esempio la seconda edizione del *Vocabolario degli accademici della crusca* (1623), che mantiene per il significato realistico del lemma sia l'accezione principale negativa di "oscurità" (mancanza di luce), sia quella secondaria positiva di "odorifera, e dilettevole ombra"; i significati metaforici oscillano però tra il senso negativo (per sottrazione, mancanza) che si attribuisce alle cose vane o velate ("anima" come assenza di vita, "apparenza" come assenza di realtà, "colore" come sfumatura, assenza di nitidezza, "sospetto" come mancanza di certezza), e quelli meno numerosi e più positivi di "protezione, difesa", sotto la cui accezione si può inserire anche il lemma secondario "Ombrello" (*Vocabolario degli Accademici della crusca* 1623, 557, ad vocem "Ombra"). Non si fa alcun accenno, per esempio, all'ombra come offuscamento della luce della gloria o della fama, ovvero all'oblio: fatto significativo, perché era-

no, questi, temi su cui la cultura europea del Rinascimento si era a lungo misurata, ad esempio alla morte del più celebre degli umanisti cristiani, Erasmo da Rotterdam, come ci attesta Ortensio Lando nel suo dialogo *In Desiderii Erasmi Roterodami funus*, che risale al 1540.

La morte di Erasmo aveva privato l'Europa settentrionale, la Germania alla cui *natio* appartiene nel *Dialogo* Arnolde (allusione alla polemica con gli umanisti italiani – rappresentati nel dialogo da Aniano – che si fece più aspra a partire dal 1528, con la pubblicazione del *Ciceronianus* e la risposta anti-erasmiana di Giulio Cesare Scaligero), della sua gloria culturale:

[Arnoldus] Heu me miserum, lumen amisit ac sua praeclara ornamenta perdidit mea Germania, ea nunc tota squallet et, quantulacunque est, in sordibus et luctu iacet; unius enim hominis fato tota, misera infelicitate corrui.
(Lando 2012 [1540], 48)

[Arnolde] Ahimè la mia Germania ha perso la sua fonte di luce ed è rimasta priva dei suoi prestigiosi ornamenti; ora è completamente in lutto e, per quanto piccola sia, giace nella miseria e nella disperazione: per il triste destino di un solo uomo, infatti, è crollata miseramente in preda alla sventura.
(Trad. di Di Lenardo, ivi, 84)

Erasmo del resto aveva con la sua opera culturale di umanista dissolto le nubi dell'ignoranza sia dalla sapienza cristiana che da quella classica, pagana:

[Arnoldus] Tum visa sunt intra breve temporis spatium aperta et patefacta omnia, quae antea crassissima nube densissimoque velo obtecta fuerant, sicque omni discussa caligine facile cum piorum tum impiorum sedes intueri potuit.
(Ivi, 56)

[Arnolde] Allora, in un breve spazio di tempo, tutte le cose che prima erano nascoste da una densissima nube e da uno spessissimo velo apparvero chiare e in tutta la loro evidenza; così, dissolta la caligine, egli poté guardare con chiarezza sia la sede dei beati sia quella degli empi.
(Trad. di Di Lenardo, ivi, 93-95)

Egli era divenuto, per la sua autorevolezza, un punto di riferimento e un riparo ristoratore per gli uomini di cultura, di una grandezza e autorità pacificanti sia tra i sostenitori che tra i detrattori, e chi si era scagliato contro di lui sarebbe presto o tardi stato punito dal giudizio del tempo:

[Arnoldus] Sed tu, Merula iucundissime, quae tum abibis in loca? Ubinam delitesces? quo te clypeo defendes adversus adventantes procellas? Lusisti tu bellum quidem erasmianum; quam vero parum belle luseris tum demum intelliges, cum senties infortunium.
(Ivi, 58)

[Arnolde] piacevolissimo Merula, in quali luoghi finirai allora? Dove diavolo ti nasconderai? Sotto quale ombrello [lett.: scudo] ti riparerai dalle imminenti tempeste? Senza dubbio hai giocato alla guerra erasmiana: quanto poco opportunamente avrai giocato lo capirai alla fine quando sentirai il castigo.
(Trad. di Di Lenardo, ivi, 98-99)

Erano un'autorità ed un'eredità culturali, quelle di Erasmo, che neppure i detrattori potevano non considerare illuminanti e difficili da eguagliare:

[Anianus] Germania ... habet ... te in primis, Arnolde Arleni, Peraxylorum decus et lumen, qui si tam feliciter ut coepisti iuris prudentiam eloquentiae veluti ancillulam et pedissequam coniungere perseveres, et defuncti Erasmi et aliorum complurium florentem gloriam, si non extinguas, certe bona ex parte obscurabis. (Ivi, 58-59)

[Aniano] La Germania ... prima di tutti ha te, Arnolfo Arlenio, decoro e luce dei Perassili, che se così felicemente come hai cominciato continuerai a tenere insieme l'eloquenza con la scienza del diritto come serva umile e ossequiente, sicuramente, se non la estinguerai, oscurerai in buona parte la gloria fiorente del defunto Erasmo e di molti altri. (Trad. di Di Lenardo, ivi, 99-104)

La connessione e, per così dire, il duplice valore (culturale e religioso) della metafora della luce sapienziale nella cultura del Rinascimento è certamente discussa (quale la vera forma del vero sapere? antico e dunque pagano o moderno e dunque cristiano? filosofia o religione? storia umana e naturale o storia divina?) ma tuttavia quasi sussunta nei tempestosi anni della Riforma e dei conflitti religiosi. Lo esprime, forse meglio che ogni altra immagine, la lanterna in mano alla personificazione della verità biblica velata (“*Verbum tuum lucerna pedibus meis*”, Psal. CXVIII, 105; La tua Parola la luce dei miei passi) che costituisce la marca tipografica (Figura 3) dell'editore basileese di origine lucchese Pietro Perna (su cui si veda Perini 2002): un *eretico italiano del Cinquecento* (Cantimori 1992 [1939]). Un mondo, quello che costituisce il territorio del non facile rapporto tra umanesimo rinascimentale e religione, ormai confinato, nel secondo Cinquecento, fuori dalle sfere cattolica e protestante nei soli ambienti ereticali (Cantimori 1975 [1967], 283-298). Mondo che è rappresentato assai bene dall'immagine con cui un giurista tedesco (Johannes Wolff) – che aveva preso parte alle Guerre di Religione in Francia con gli eserciti protestanti – presentava un'appendice di testi storici all'opera storiografica di Jean Bodin – che quelle guerre aveva vissuto con alterne vicende fino a divenire punto di riferimento dei tolleranti *Politiques* – da lui curata proprio presso l'editore protestante lucchese emigrato a Basilea Pietro Perna: definendo l'*historia rerum gestarum* (narrazione storica) rispetto alle *res gestae* (fatti storici) egli affermava che con l'opera appena apprestata si potevano “suorum ingeniorum lumina, ... contra historiarum tenebras praeferre” (mettere avanti il lume dei propri ingegni contro le tenebre della storia). Metafora che ormai, più che dall'immagine ciceroniana della storia come *lux veritatis*, cara agli umanisti, traeva forza e spunto dal linguaggio metaforico biblico della luce e del buio, tanto caro anche al suo editore (Melani 2011, 126-129).



Fig. 3 - Marca tipografica dello stampatore Pietro Perna, 1576⁶

Oramai, da parte cattolica emergeva una sorta di senso del tradimento e della perdita della comunione della cristianità, una condanna al tradimento dell'eresia, un passaggio, un decadimento dalla luce al buio, ma anche un inganno del buio ammantato di luce apparente:

Non diede immantinente, ò palesamente il Valdesio à bere all'Ochino il calice dell'eresia: ma contratta primieramente con esso lui una stretta amicitia, come si è detto, e con la soavità del discorrere frequente, e famigliare, come con un certo che di dolce solleticandogli l'animo, gli appresentò à gli occhi mentali una fallace, e bugiarda immagine di dottrina celeste (& era infernale) come tratta fuori dal buio dell'ignoranza, e scesa dal Padre de' lumi (& era figlia del Padre delle tenebre) per farlo dubitare nel primo luogo della nostra fede, e poi eccitar-gli nel cuore odio, e finalmente abominatione alla verità della Chiesa. (Boverio 1643, I, 414)

Si tratta, come si sarà compreso, di una lettura controriformistica (1632) della conversione, o abiura, del riformatore senese Bernardino Ochino (1487-1564/65), già Generale dei Cappuccini, che anche secondo studi recenti fu attratto verso posizioni vicine alla Riforma radicale (antitrinitaria) per via di suggestioni umanistiche neoplatoniche oltreché savonaroliane, secondo un'interpretazione – ancora valida – che Delio Cantimori dette nel 1929 (Gotor 2013, 91; Cantimori 1929, 5-45). E proprio attraverso una sua celebre predica pubblicata a Ginevra, dove

⁶ Bodin 1576, frontespizio (esemplare Lucca, Biblioteca Statale, M. I. C. 36).

era divenuto pastore della Chiesa della Comunità riformata italiana, nel 1542-1543 (Paladino 1913, 285), la numero L, che reca il titolo “Che la nostra è la più felice e la più misera età, che sia stata, sarà e possi essere al mondo”, possiamo renderci conto di come presso i riformatori radicali (Felici 2016, 117-145) la dialettica luce/buio assumesse un significato di proposta, e non di condanna. Un significato che si può senz'altro ricollegare a quello attribuito a tale metafora dagli uomini del Rinascimento con i quali i riformatori, come notava Delio Cantimori (1971 [1932], 415-417), condividevano la visione del tempo presente come un tempo di grandezza, fortuna, luce. Tuttavia, la luce non poteva riverberare se non dalla grazia, dunque da una sapienza umana (degli uomini) ma al tempo stesso divina, rivelata (concessa con la rivelazione da Dio agli uomini): non la luce della sapienza mondana, come quella che servì a Erone per farsi beffe di Cristo (Ochino in Paladino 1913, I, 276) né semplicemente quella dei “dottori” che Dio mandò in terra “al tempo degli eretici” (ivi, 278); bensì quella dei “cavalieri più valorosi” (*ibidem*) o dei “viatori”, quali sono i veri cristiani del tempo presente, che possono anzi devono “crescere in lume e grazie” (*ibidem*).

Il predicatore senese ricostruisce dapprima un quadro di grandezza e luce del tempo della resurrezione:

Il mondo, innanzi al peccato, era come una bella e integra palla di cristallo, la quale per il peccato si rompe; e Cristo la reintegrò e relegò con legami d'oro della sua gran carità, mostrata supremamente in croce, e l'ornò con le preziose gemme e margarite delle sue abbondantissime grazie, in modo che ora il mondo è più perfetto. (Ivi, 270)

Il mondo, adunque, ora per Cristo è più felice e ricco, e gli eletti più santi e felici, perché hanno più lume, ardore, virtù, grazie, tesori, vittorie, corone, palme e trionfi per Cristo e per i grandi inimici che hanno; talché, sì come quella pecorella persa fu più felice sopra le spalle del pastore che innanzi si perdesse, ... così gli eletti, regenerati per Cristo, sono più perfetti e più felici che s' el peccato non era. (Ivi, 273)

Dipoi, egli affronta la questione della corruzione dei tempi presenti e dell'offuscamento della luce, per introdurre il tema della Riforma come vera manifestazione della vera (anzi, più vera) luce di Cristo:

Ai tempi nostri Cristo era stato sepolto in modo che non ce n'era più memoria, e, sì come non pensavano che resuscitasse, così ora non possono credere che la Chiesa si reformi ... Verranno adunque, e già sono venuti, apostoli di Cristo, i quali saranno ripieni di tanto lume, ardore e spirito, che convertiranno il mondo e redurranno a più perfetto stato che non fu nella primitiva Chiesa. (Ivi, 276-277)

Agli eletti adunque la nostra è la più felice età di tutte. E così ai reprobati è la più misera ...; e nientedimeno, sotto spezie di bene, con sommo furore, scientemente impugnano l'Evangelio, la grazia, offuscano la gloria di Cristo, di nuovo lo crocifiggono, il seppelliscono, e, quanto gli è possibile, si sforzano d'impedire che non resusciti, acciò non ruini l'empio regno loro. (Ivi, 279)

Ma officio nostro è di pregare Dio che si serva d'essi per maggiore trionfo di Cristo, e agli eletti dia ogni di più lume di sé, acciò rendino ogni laude, onore e gloria. (Ivi, 280)

Sono temi e linguaggi, quelli della vera parola del Signore che è luce ofuscata dai costumi del tempo presente che la Riforma cerca di riaccendere, contro i quali in quegli stessi anni Ortensio Lando (in più circostanze vicino ad ambienti erasmiani e riformatori) faceva parlare il suo Aniano, italiano e detrattore di Erasmo, che difendeva con parole pressoché identiche a quelle usate da Ochino per i Riformati, gli ordini monastici e i loro costumi. Una spaccatura ormai non più ricomponibile, come i frantumi di due opposti specchi rotti dalle reciproche, simmetriche accuse:

[Anianus] Nolis ... in monachos tantopere stomachari, ... qui etsi plerique omens a pristino vitae instituto desciverint, non sunt tamen usque adeo contemnendi ac si omnino degenerassent ... Certo ... comperi ex omnibus ferme monachorum sodalitatibus non sine divino quodam numine relictos esse quamplurimos qui verae et syncerae religionis maiestatem pene extinctam in lucem aliquando revocent. (Lando 2012, 59)

[Aniano] Non adirarti con tanta insistenza contro i monaci ... questi quand'anche quasi tutti si siano allontanati dall'antica regola di vita, non sono tuttavia da disprezzare a tal punto come se fossero completamente degenerati ... Sono venuto a sapere con certezza che in quasi tutte le famiglie di monaci, non senza un ordine divino, sono rimasti in gran numero coloro che talvolta riportano alla luce la grandezza pressoché estinta della vera ed autentica religione. (Trad. di Di Lenardo, ivi, 107)

Fu vera luce? Ai posteri (...). Nella celebre risposta alla domanda *Was ist Aufklärung?* Immanuel Kant avrebbe affermato nel 1784 che “Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit” (“Illuminismo è l'uscita dell'uomo dalla minorità di cui è egli stesso colpevole”), ove

Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbst verschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Muthes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen. (Kant 1784, 481)

Minorità è l'incapacità di servirsi del proprio intelletto senza la guida di un altro. Colpevole è questa minorità, quando la sua causa non stia nella mancanza di intelletto, bensì nella mancanza di decisione e di coraggio nel servirsi del proprio intelletto senza la guida d'un altro. (Trad. it. di Gonnelli in Kant 2007, 45)

Chissà se, pensando ai secoli di cui abbiamo finora parlato, gli sarebbero venute in mente le parole delle *Remarques sur l'histoire* di Voltaire (1742), in cui si individuava il tempo in cui la storia “devient vraiment

intéressante pour nous: ... vers la fin du XVème siècle” (“la storia diviene veramente interessante per noi” verso la “fine del secolo XV”), quando, tra l’altro, “L’Europe change de face; les Turcs, qui s’y répandent, chassent les belles-lettres de Constantinople; elles fleurissent en Italie; elles s’établissent en France; elles vont polir l’Angleterre; l’Allemagne & le Septentrion”, e in cui “Une nouvelle religion sépare la moitié de l’Europe de l’obédience du pape” (Voltaire 1957 [1742], 44; “l’Europa cambia faccia: i Turchi, che vi penetrano, cacciano da Costantinopoli le belle lettere; esse fioriscono in Italia, s’insediano in Francia, non tardano a digrossare l’Inghilterra, la Germania e i paesi nordici”, e in cui “una nuova religione stacca metà dell’Europa dall’obbedienza papale”, trad. it. di Serini in Voltaire 1972 [1742], I, 270).

Non tanto dunque un indistinto uso metaforico della luce contro il buio dei secoli bui, quanto piuttosto un complesso alternarsi di valori attribuiti al non semplice stratificarsi dei significati culturali del presente e del futuro rispetto al passato, pare insomma caratterizzare il rapporto tra luci ed ombre nel Rinascimento europeo.

Riferimenti bibliografici

- Accademia della Crusca (1623), *Vocabolario degli Accademici della Crusca in questa seconda impressione da’ medesimi riveduto, e ampliato, con aggiunta di molte voci degli autor del buon secolo, e buona quantità di quelle dell’uso. Con tre Indici delle voci, locuzioni, e proverbi Latini, e Greci, posti per entro l’Opera. Con privilegio del Sommo Pontefice, della Serenissima Repubblica di Venezia, e degli altri Principi, e Potentati d’Italia, e fuor d’Italia, della Maestà Cesarea, del re Cristianissimo, e del serenissimo Arciduca Alberto*, In Venezia, Appresso Iacopo Sarzina.
- Bacon Francis (1625), *The Essayes or Counsels, Civill and Morall, of Francis Lo. Verulam, Viscount St. Alban. Newly Enlarged*, London, Printed by Iohn Haviland for Hanna Barret, and Richard Whitaker, and are to be sold at the signe of the Kings head in Pauls Church-yard.
- Beltrami Guido, Gasparotto Davide, a cura di (2016), *Aldo Manuzio. Il Rinascimento di Venezia. Catalogo della mostra* (Venezia, Gallerie dell’Accademia, 19 marzo – 19 giugno 2016), Venezia, Marsilio.
- Bembo Pietro (1729 [1552]), *Epistolarum Familiarium Libri Sex*, in Id., *Opere del Cardinale Pietro Bembo ora per la prima volta tutte in un corpo unite, Tomo IV, Contenente i Brevi scritti a nome di Leone X, le Lettere famigliari, i tre Dialoghi, il trattato della Imitazione e i Versi latini. VI si è aggiunto l’indice degli Autori, che del Bembo favellano, e la Tavola copiosa delle materie*, In Venezia, Presso Francesco Hertzhauser Libraio all’Insegna della Roma Antica, 149-266.
- Bodin Jean (1576), *Methodus historica, Duodecim eiusdem argumenti Scriptorum, tam veterum quàm recentiorum, Commentariis adaucta: quorum elenchum Prefationi subiecimus*, Basileae, ex Petri Pernaie Officina.
- Boverio Zaccaria da Saluzzo (1643), *Annali de’ Frati Minori Cappuccini composti dal M.R.P. Zaccaria Boverio da Saluzzo, E tradotti in Volgare dal Padre F. Benedetto Sanbenedetti da Milano Predicatore Cappuccino*, tomo Primo, In Venetia Appresso i Giunti.
- Braccesi Alessandro (1943), *Alexandri Braccii Carmina*, Alexander Perosa edidit, Firenze, Bibliopolis.

- Braudel Fernand (1963), *Le monde actuel. Histoire et civilisation*, Paris, Librairie Classique Eugène Belin. Trad. it. di Gemma Miani (1966), *Il mondo attuale*, Torino, Einaudi, 2 voll.
- (1986 [1974]), *Il secondo Rinascimento. Due secoli e tre Italie*, trad. it. di Corrado Vivanti, presentazione di Maurice Aymard, Torino, Einaudi.
- Brothers Cammy Rebecca (1994), “The Renaissance Reception of the Alhambra. The Letters of Andrea Navagero and the Palace of Charles V”, *Muqarnas. An Annual on the Visual Culture of the Islamic World* XI, 79-102.
- Cantimori Delio (1929), “Bernardino Ochino uomo del Rinascimento e riformatore”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, XXX, 5-45.
- (1971 [1932]), “Sulla storia del concetto di Rinascimento”, in Id., *Storici e Storia. Metodo, caratteristiche e significato del lavoro storiografico*, Torino, Einaudi, 413-462.
- (1975 [1967]), “Umanesimo e religione nel Rinascimento”, in Id., *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 259-298.
- (1992 [1939]), *Eretici italiani del Cinquecento e altri scritti*, a cura di Adriano Prosperi, Torino, Einaudi.
- Ciliberto Michele (1975), *Il Rinascimento. Storia di un dibattito*, Firenze, La Nuova Italia.
- Cola di Rienzo (1890), *Epistolario*, a cura di Annibale Gabrielli, Volume Unico con una Tavola illustrata, Roma, Forzani e C. Tipografi del Senato – Palazzo Madama (Fonti per la Storia d’Italia pubblicate dall’Istituto Storico Italiano, 6).
- Cortesi Mariarosa, Fiaschi Silvia, a cura di (2008), *Repertorio delle traduzioni umanistiche a stampa. Secoli XV-XVI*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo.
- Della Torre Arnaldo (1902), *Storia dell’Accademia platonica di Firenze*, Firenze, Tipografia G. Carnesecchi e Figli.
- Di Carpegna Falconieri Tommaso (2002), *Cola di Rienzo*, presentazione di Girolamo Arnaldi, Roma, Salerno Editrice.
- Erasmus da Rotterdam (1703 [1512]), *ΜΩΠΙΑΣ ΕΓΚΩΜΙΟΝ. Stultitiae Laus Desiderii Erasmi Roterodami Declamatio, cum commentariis Geraldii Listrii, et figuris Johannis Holbenii et codice Academiae Basiliensis*, in Id., *Desiderii Erasmi Roterodami Opera Omnia emendatiora et auctiora, ad optimas editiones praecipue quas ipse Erasmus postremo curavit summa fide exacta, doctorumque virorum notis illustrata*, T. IV, *Complectens Quae ad morum institutionem pertinent*, Lugdunni Batavorum, Cura & impensis Petri Vad Der Aa, coll. 381-503.
- (1964 [1512]), *Elogio della pazzia*, trad. it. a cura di Tommaso Fiore, Introduzione di Delio Cantimori, Torino, Einaudi.
- (1969 [1520]), *Antibarbarorum Liber*, ed. by Kazimierz Kumaniecki, in Id., *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata*, Ordinis I Tomus 1, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1-138.
- (2002a [1520]), *Antibarbari*, trad. it. a cura di Luca D’Ascia, Torino, Nino Aragno Editore.
- (2002b [1533]), *Colloquia*, trad. it. con testo originale a fronte a cura di Cecilia Asso, progetto editoriale e introduzione di Adriano Prosperi, Torino, Einaudi.
- Felici Lucia (2016), *La riforma protestante nell’Europa del Cinquecento*, Roma, Carocci.
- Ficino Marsilio (1987 [1469]), *El libro dell’amore*, a cura di Sandra Niccoli, Firenze, Olschki.
- Fracastoro Girolamo (2005 [1555]), *Navagero Della Poetica*, testo critico, trad., introduzione e note a cura di Enrico Peruzzi, Firenze, Alinea.

- Garin Eugenio (2007 [1975]), "Età buie e rinascita: un problema di confini", in Id., *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Roma-Bari, Laterza, 3-47.
- Gotor Miguel (2013), "Ochino (Tommasini), Bernardino", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana – Giovanni Treccani, 90-97.
- Gow A.S.F. (1986), "Introduction", in Teocrito, IX-LXXXIV.
- Guarini Battista (1999 [1589]), *Il Pastor Fido*, a cura di Elisabetta Selmi, introduzione di Guido Baldassarri, Venezia, Marsilio.
- Halperin D.M. (1954), *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven-London, Yale UP.
- Hankins James (1991), "The Myth of the Platonic Academy of Florence", *Renaissance Quarterly* XLIV, 3, 429-475.
- Kant Immanuel (1784), "Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?", *Berlinische Monatsschrift* 4, 481-494. Trad. it. di Filippo Gonnelli (2007), "Risposta alla domanda: cos'è illuminismo?", in Immanuel Kant, *Scritti di storia, politica e diritto*, Roma-Bari, Laterza, 45-52.
- Lando Ortensio (2012 [1540]), *I Funerali di Erasmo da Rotterdam*, in Lorenzo di Lenardo (a cura di), *Des. Erasmi Roterodami Funus Dialogus lepidissimus*, introduzione di Ugo Rozzo, testo critico stabilito da Conor Fahy, trad. e note di Lorenzo di Lenardo, Udine, Forum.
- Le Goff Jacques (2005), *Heros et merveilles du Moyen Age*, Paris, Seuil. Trad. it. di Carlo De Nonno (2016), *Eroi e meraviglie del Medioevo*, Roma-Bari, Laterza.
- Machiavelli Niccolò (1999), *Opere*, vol. II, *Lettere, Legazioni e commissarie*, a cura di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi.
- Mandrou Robert (1973), *Des humanistes aux hommes de science. XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Seuil. Trad. it. di Maria Garin (1975), *Dagli umanisti agli scienziati. Secoli XVI e XVII*, Roma-Bari, Laterza.
- Manuzio Aldo (1975), *Aldo Manuzio editore. Dediche, Prefazioni, note ai testi*, introduzione di Carlo Dionisotti, testo latino con trad. e note a cura di Giovanni Orlandi, Milano, il Polifilo, 2 voll.
- Melani Igor (2006), *Il tribunale della Storia. Leggere la "Methodus" di Jean Bodin*, Firenze, Olschki.
- (2007), "Per non vi far un volume. Andrea Navagero, gli amici tutti e la costruzione di un Viaggio: testi, contesti, mentalità", *Rivista Storica Italiana* CXIX, 2, 515-604.
- (2011), *La luce e le tenebre. Ordine del tempo, usi della storia, conflitti e mediazioni tra culture nell'Artis historicae penus (Lucca-Basilea e ritorno, 1576-1579)*, Lucca, Istituto Storico Lucchese.
- (2013), "Navagero, Andrea", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana – Giovanni Treccani, 32-35.
- More Thomas (1965 [1518]), *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, clarissimi disertissimique viri THOMAE MORI inclityae civitatis Londinensis civis & Vicecomitis*, ed. by Edward Surtz, S.J. and J.H. Hexter (*The Complete Works of St. Thomas More*, Volume IV) New Haven-London, Yale UP. Ed. it. a cura di Luigi Firpo (1990), *Utopia (1516)*, Napoli, Guida.
- Navagero Andrea (1563), *Il viaggio fatto in Spagna et in Francia, dal Magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell' Illustrissimo Senato Veneto, alla Cesarea Mae-*

- sta di Carlo V. *Con la Descrizione particolare delli luochi, & costumi delli popoli di quelle Provincie*, In Vinegia, appresso Domenico Farri.
- (1724), *Andreae Naugerii Patricii Veneti oratoris et poetae clarissimi Opera omnia, Quae quidem magna adhibita diligenti colligi potuerunt. Curantibus Jo. Antonio J. U. D. et CAjetano Vulpis bergomensibus fratribus de literaria republica optime meritis*, Venetiis, Ex Typographia Remondiniana.
- Niccoli Sandra (1987), “Prefazione”, in Ficino, V-LX.
- Paladino Giuseppe (1913), “Nota”, in Id. (1913-1927), vol. I, 283-286.
- , a cura di (1913-1927), *Opuscoli e Lettere di Riformatori italiani del Cinquecento*, Bari, Laterza, 2 voll.
- Pastore C.J. (2003), *Expanding Antiquity: Andrea Navagero and Villa Culture in the Cinquecento Veneto*, PhD Dissertation in History of Art, University of Pennsylvania, Ann Arbor, UMI-ProQuest Information and Learning Company.
- Perini Leandro (2002), *La vita e i tempi di Pietro Perna*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Petrarca Francesco (1992), *Canzoniere*, introduzione di Roberto Antonelli, saggio di Gianfranco Contini, note al testo di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi.
- (2005), *Opere*, a cura della Commissione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca, vol. V, *Trattati, polemiche, opuscoli*, t. 1, *Contra eum cui maledixit Italie*, a cura di Monica Berté, Firenze, Le Lettere.
- Poliziano Angelo (2016 [1484]), *Stanze per la giostra*, a cura di Francesco Bausi, Messina, Centro Internazionale di Studi Umanistici – Università di Messina.
- Ruggles Fairchild D. (2000), *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, University Park, Pennsylvania State UP.
- (2008), *Islamic Gardens and Landscapes*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Rumples Ioannes (1961), *Lexicon Theocriteum*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- Samson Alexander (2012), “Outdoor pursuits: Spanish gardens, the huerto and Lope de Vega’s *Novelas a Marcia Leonarda*”, in Id. (ed.), *Locus Amoenus. Gardens and Horticulture in the Renaissance*, Chirchester, Renaissance Studies Special Issue Book Series, Wiley-Blackwell, 124-150. (Originariamente comparso in *Renaissance Studies* XXV, 1, 2011, 124-150).
- Teocrito (1986), *Theocritus*, ed. with a translation and commentary by Andrew S. F. Gow, Cambridge, Cambridge UP, 2 vols.
- (1997), *Carmi di Teocrito e dei poeti bucolici greci minori*, a cura di Onofrio Vox, Torino, UTET.
- (2015), *Theocritus*, in *Theocritus. Moschus. Bion*, ed. and trans. by Neil Hopkinson, Cambridge-London, Harvard UP (Loeb Classical Library), 1-438.
- Virgilio (1975), *Bucoliche*, in Id., *Tutte le opere*, versione, introduzione e note di Enzo Cetrangolo, con un saggio di Antonio La Penna, Firenze, Sansoni, 39-109.
- Voltaire (1957 [1744]), *Remarques sur l’histoire*, in Id., *Oeuvres Historiques*, éd. par René Pomeau, Paris, Gallimard, 41-45. Trad. it. di Paolo Serini (1972 [1942]), *Considerazioni sulla storia*, in Id., *Scritti Filosofici*, vol. I, a cura di Paolo Serini, Roma Bari, Laterza, 268-271.

LA SEMICA DELLA LUCE
NEI PIETOSI AFFETTI DI ANGELO GRILLO*

Sandro Piazzesi

Università degli Studi di Firenze (<sandro.piazzesi@unifi.it>)

Abstract

The monk of the monastery of Montecassino, Angelo Grillo, was one of the most popular and well-known men of letters of his age, as the literary historiography of the past fifty years has pointed out. Highly appreciated by Giovan Battista Marino for the novelty of his verse rich in images, metaphors and new analogies, Grillo reaches in the poetry of the *Pietosi Affetti* his highest expression. This article aims at showing the metaphorical meaning and value which the semiotics of the light assumes in the *Pietosi Affetti*, both through the constellation of the literary meanings and the abstractions induced or suggested by the chromatics and “focuses” of poetic language, aiming at arousing illuminating emotions in the reader’s heart.

Keywords: *Angelo Grillo, lirica sacra, Pietosi Affetti, Seicento, semantica della luce*

Vincenzo Grillo nacque a Genova nel 1557, da Nicolò e Barbara Spinola (Elio Durante e Anna Martellotti hanno precisato la data di nascita), una famiglia imparentata con le casate più illustri della città come i Doria e i Grimaldi. Nel 1572 entrò a far parte della congregazione dei benedettini cassinesi o di Santa Giustina assumendo il nome di Angelo, nel 1594 ebbe la carica di abate che ricoprì fino alla morte avvenuta nel 1629 a Parma. Noto ai più per l’appoggio e il conforto portato a Torquato Tasso nell’ospedale di S. Anna, fu uno dei letterati più conosciuti e apprezzati della sua epoca, come la critica letteraria dal secondo Novecento ha messo in evidenza¹. Grillo fu amico di poeti

* Il presente contributo che riporta la trascrizione della nostra comunicazione al convegno si inserisce in un progetto di ricerca sulle poetiche sacre fra Cinquecento e Seicento.

¹ Per la ricostruzione del profilo biografico e dell’opera del monaco letterato Angelo Grillo, risulta oggi fondamentale l’ampia e documentata monografia a lui dedicata da Elio Durante e Anna Martellotti che, come recita il titolo *Don Angelo Grillo O. S. B. alias Livio Celiano poeta per musica del secolo decimosesto*, prende avvio dagli interessi musicologici degli autori (Durante,

e musicisti, membro di numerosi cenacoli culturali, le sue raccolte di lettere, stampate più volte, furono prese ad esempio di bello scrivere². Nella sua poesia seppe esprimere in modo originale una vena lirica che, per la musicalità della parola, il raffinato utilizzo di immagini, di metafore, di analogie inedite ed estravaganti, lo colloca a buon diritto fra i maggiori poeti del Cinque-Seicento. Molto apprezzato da Giovan Battista Marino per la novità dei suoi componimenti, Grillo troverà nella poetica sacra dei *Pietosi Affetti* la sua massima espressione anche se in età giovanile aveva composto liriche encomiastiche, amorose e morali. La raccolta di rime intitolata *Pietosi Affetti*, che conoscerà un gran numero di riedizioni dalla prima genovese del 1595 per i tipi del Bartoli, all'ultima del 1629 che uscirà a Venezia per le stampe di Deuchino³ è l'esempio più significativo di quella ricerca poetica che, avviatasi già nel Cinquecento, muovendo dal codice lirico petrarchesco e dall'economia retorica classica, nel solco delle innovazioni meliche di Tasso e Guarini, tenterà di riformare il linguaggio della poesia sul senso e il valore del messaggio cristiano. Come gli studi pionieristici di Amedeo Quondam hanno messo in evidenza, sotto il segno di una sostanziale ridefinizione semantica: l'amore profano è convertito nell'amore per Cristo che è la vera fonte di illuminazione poetica e l'io lirico, immedesimandosi con l'umanità dei credenti immersi nelle tenebre, trova la sua fonte ispiratrice nelle "Muse del calvario" (Grillo 1629, 16), come svelano altrettanti quasi ossimorici sintagmi: "muse sacre" o "sa-

Martellotti 1989). Un ragionato e sintetico *excursus* sulla fortuna critica dell'opera del letterato negli studi moderni lo fornisce il più recente lavoro di Francesco Ferretti, *Le Muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia benedettina cassinese* (Ferretti 2012, 15-19). A proposito di una rilettura moderna della lirica di Grillo, essa prende avvio a partire dagli studi di padre Pozzi 1960 e di Besomi 1969 su Giambattista Marino, ai quali fanno seguito i lavori di Durante-Martellotti 1989, Raboni 1991, Ussia 1993, Föcking 1994, Jori 1997, Morando 2005, Brusca 2006 e più recentemente Chiarla 2011a, Ferretti 2012 e ancora Chiarla 2015.

² L'epistolario di Angelo Grillo, uno dei più ampi e conosciuti del Seicento, fu pubblicato più volte. La raccolta maggiormente nota è quella in tre volumi a cura di Pietro Petracchi: *Lettere*, vol. I contiene lettere fino al 1608, fu stampato la prima volta nel 1602 (Venezia, Ciotti), poi ristampato e accresciuto fino al 1616 (Venezia, Giunti-Ciotti); *Lettere*, vol. II contiene lettere composte tra il 1608 e il 1612 (Venezia, Deuchino, 1612 e 1616); *Lettere*, vol. III contiene lettere composte fra il 1612 e il 1616 (Venezia, Deuchino, 1616). Sull'epistolario di Grillo si veda: Costanzo 1983; Durante, Martellotti 1989; Farro 1993; Corradini 1994; Matt 2005; Graziosi 2006; Chiarla 2009, 2011b.

³ Fra le molte stampe dei *Pietosi Affetti*, progressivamente accresciuti e ampliati da Angelo Grillo dalla fine del Cinquecento al primo trentennio del Seicento, ricordiamo nel 1595 la prima stampa a Genova (Grillo 1595), quella veneta del 1601, che segna l'affermazione dell'opera nella più importante editoria italiana (Grillo 1601) e l'ultima e più completa edizione del 1629 dedicata al papa Urbano VIII (Grillo 1629). Dei *Pietosi Affetti* è oggi disponibile un'edizione moderna a cura di Myriam Chiarla (Grillo 2013).

cro parnaso”, che ridefiniscono l’istanza classica in un *pathos* tutto di natura cristologica⁴.

La stampa veneziana del 1629, raccoglie quasi tutta la produzione sacra di Grillo e si presenta suddivisa in cinque parti, le prime due hanno come titolo “Pietosi Affetti”, mentre la terza e quarta parte riportano il titolo di “Esequie di Cristo celebrate col pianto di Maria Vergine”, e un’ulteriore Aggiunta è dedicata alle “Lagrima del penitente ad imitazione de’ Sette Salmi penitenziali di Davide”.

Tralasciamo qui precisazioni di carattere filologico e tematico che potrebbero appesantire il nostro discorso e ci limitiamo a dire, come è stato rilevato anche da Giulia Raboni, che nella raccolta, ad eccezione delle “Lagrima del penitente”, si intrecciano di continuo tre nuclei tematici: la visione delle piaghe di Cristo; la visione salvifica delle piaghe di Cristo; l’adesione interiore allo spettacolo della croce da parte dell’io lirico umanità (cfr. Raboni 1991, 149-185).

Andrea Borelli, nome sotto il quale si cela Grillo stesso, rivolgendosi ai lettori dei *Pietosi Affetti* definisce il suo uno “stil pietoso” esercitato “in diversi tempi, e in diverse occasioni sopra i Misteri della Vita, e Morte di Christo Redentor nostro, e della Crocefissa, e gloriosa Vergine Madre sua” (Grillo 1629, 16). Uno stile che implica la *pietas* cristiana quale compartecipazione emotivo-affettiva alla vicenda terrena del Cristo. Come la tradizione critica ha ben messo in evidenza le rime del Canzoniere petrarchesco erano disposte in modo da raccontare la “storia esemplare di un’anima per frammenti”, in Grillo, la forma-racconto viene sostituita da una struttura a “galleria” (nota Francesco Ferretti) nella quale per giustapposizione si sommano progressivamente cicli di componimenti ruotanti intorno allo stesso motivo tematico, entro un metaforico “spazio-tempo” e anche “luce” della “cantabilità poetica” che si ripresenta sempre immutato per la sua materia ma che nel poeta genera incessantemente nuovi spunti di meditazione e di contempla-

⁴ Per il definirsi, nel corso del Cinquecento, di un codice linguistico proprio della lirica sacra, senza per questo staccare la poesia religiosa dalla tradizione letteraria coeva, una nuova impostazione metodologica l’hanno offerta i contributi di Amedeo Quondam, fra i quali ricordiamo Quondam 1974, 1978 e 2005. In linea con l’impostazione di Quondam, Salvatore Ussia ha indagato la produzione religiosa post-tridentina (Ussia 1993), dove la figura di Grillo assume un ruolo fondamentale anche per la diffusione dei suoi testi in raccolte antologiche secentesche, come quella curata da Pietro Petracchi (Ussia 1999). Nell’ultimo ventennio l’interesse per la produzione poetica sacra del Cinque-Seicento, si è tradotto in raccolte miscellanee come quella curata da Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, dal titolo *Rime Sacre*, che raccoglie testi dal Trecento al Seicento (Doglio, Delcorno 2005, 2007), e in altrettanti contributi fra i quali spiccano i nomi di studiosi qui citati a proposito dei *Pietosi Affetti* di Grillo, e ancora di molti altri il cui elenco esulerebbe dall’interesse di questo intervento.

zione in una sorta di amplificazione interiore, illuminante (cfr. Ferretti 2012, 138-142). Semplificando, si può dire che al dispiegarsi del tempo lineare entro il quale si muove il racconto della vicenda umana dell'io poetico petrarchesco si sostituisce nei *Pietosi Affetti* la dimensione del tempo ciclico della storia della salvezza cristiana, dove governa l'eterno presente di Cristo e dei santi. I componimenti sono dominati da un presente universale rispetto al quale il poeta e i suoi compagni sulla strada del Calvario sono chiamati a farsi spettatori attivi e partecipi, la parola poetica sotto il segno dell'oraziano *utile dulci*, diventa quindi fonte di illuminazione.

Io su 'l Calvario hoggi istrion dolente,
 Quasi in tragica scena
 De l'eterno mio Sol giunto a l'occase,
 Dimostrerò la morte
 Ne la vivace pena;
 Lagrimoso amarissimo Parnaso.
 (Grillo 1629, 3)

L'io poetico non costruisce una storia personale ma aderisce alla storia terrena di Gesù, principalmente ai due momenti correlati dell'Incaronazione e della Passione. Le sue lacrime, sono quelle di tutto il popolo cristiano e divengono il *leitmotiv* non di una sola sezione ma dell'intera raccolta in quanto indicano la conversione ai misteri cristologici. *L'intentio auctoris* è quella di contagiare attraverso le lacrime del poeta il lettore che non deve comprendere sul piano razionale, ma partecipare emotivamente alla dimensione affettiva dell'evento (cfr. Chiarla 2009). In un giuoco di intreccio di liquidi le lacrime del poeta, si confondono con quelle di Maria, dei Santi e del lettore, e soprattutto con il sangue di Cristo, divenendo il tramite emotivo dell'epifania.

Prima di proseguire nel merito della funzione della luce intrinsecamente connessa al senso affettivo-conoscitivo della parola poetica e più estrinsecamente espressa attraverso l'uso metaforico del linguaggio delle rime sacre di Angelo Grillo, mi sia consentito di formulare alcune considerazioni generali sul significato metaforico che la luce assume nella cultura giudaico-cristiana. Sul piano metafisico la semica della luce individua campi topici che riconducono alla divinità: Dio è luce ed è esso stesso fonte della luce primigenia. L'intelletto umano può soltanto parzialmente comprendere il senso assiomatico di tale definizione assoluta e (la ragione cede il passo alla fede).

Nell'*incipit* dell'evangelo, Giovanni preannuncia la sostanziale ridefinizione semantica del Vecchio Testamento che verrà riletto attraverso il "logos" di matrice greca: "Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς

τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος ... ἐν αὐτῷ ζωὴ ἦν, καὶ ἡ ζωὴ ἦν τὸ φῶς τῶν ἀνθρώπων· καὶ τὸ φῶς ἐν τῇ σκοτίᾳ φαίνει, καὶ ἡ σκοτία αὐτὸ οὐ κατέλαβεν” (Gv 1, 4-5; “In principio era e il Verbo e il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio ... In lui era la vita e la vita era la luce degli uomini la luce splende nelle tenebre ma le tenebre non l’hanno accolta”) e più oltre “Καὶ ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο καὶ ἐσκήνωσεν ἐν ἡμῖν” (Gv 1, 14; “E il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi”)⁵. Dio è la parola, essa dà forma alle cose, è principio e fine di tutto il creato. Dio con un atto di parola sceglie di entrare nella fisicità della materia sensibile da lui creata, portando nella carne tutto il suo mistero di luce. L’incarnazione si traduce nel mistero della redenzione per il genere umano.

Il popolo prescelto in chiave di lettura simbolica sarà assimilabile a tutta quella moltitudine di uomini assoggettati a schiavitù dagli egiziani che Mosè porta in salvo, per volontà divina. A rimarcare il senso del fuoco-luce nella cultura giudaico-cristiana, Dio appare a Mosè nel roveto ardente che è fonte di una luce assoluta e accecante, tale da non poter essere sostenuta con lo sguardo, come la tradizione iconografica ha tramandato fino a noi. Secondo una logica manichea assimilata dal cristianesimo, la luce della fede nella verità rivelata si contrappone alle oscure tenebre della menzogna offerta dalla seduzione delle cose terrene: la non fede. Come ben rappresenta la liturgia pasquale della chiesa cattolica che identifica Cristo con la luce: con il fuoco è acceso il cero pasquale, che illumina la chiesa immersa nell’oscurità, e le parole del presbitero: *Lumen Christi*, sanciscono il senso simbolico e misterico della luce di Cristo che indica la via di redenzione agli uomini. Se queste nostre considerazioni fanno parte di un patrimonio semantico condiviso dalla *societas christiana*, esse trovano un ben maggiore approfondimento nel linguaggio poetico di Angelo Grillo. Per comprendere la funzione svolta dalla luce nei *Pietosi Affetti* occorre tener conto degli spunti che il monaco cassinese ricevette dalle letture dei mistici della tradizione cristiana: da San Bernardo alla mistica del sentimento di Santa Geltrude (sec. XIII), da Santa Brigida di Svezia (sec. XIV) ai domenicani d’area renana come Giovanni Tauleiro e Errico Suso, ai mistici d’ambiente francescano⁶. In estrema sintesi l’ineffabile parola mistica contribuirà a dar voce alla lirica devozionale con la quale si cercherà di far luce sulla “contemplazione interiore della Passione di Cristo, o diretta o mediata dalle voci esemplari di Maria, dei santi o di Cristo stesso” (Ferretti 2012, 137) ai quali il poeta conferisce

⁵ Per tutte le citazioni bibliche in originale e le relative traduzioni di riferimento si rimanda a <<http://www.bibbiaedu.it/>>. Per una versione cartacea commentata si veda *La Bibbia di Gerusalemme* (2009), Bologna, Edizioni Dehoniane.

⁶ Sull’importanza della tradizione mistica e patristica nei *Pietosi Affetti* di Angelo Grillo, si veda: Raboni 1991, 152-189; Föcking 1994; Chiarla 2011a; Ferretti 2012, 149-163.

la parola in un frequente uso della figura retorica della prosopopea. La figura retorica assai utilizzata dai mistici medievali, quasi in un gioco di specchi, consente al contemplante di rappresentare se stesso in dialogo con la propria visione, ossia, rendere il più possibile verisimile (in chiave mimetica) l'atto della contemplazione. Come ha scritto Adriano Prosperi, la riflessione sulla Passione di Cristo trova impulso nell'ambito della congregazione cassinese che "si caratterizzava per una religiosità in cui sulla base biblica e patristica della tradizionale cultura benedettina, spiccava il tema dell'Imitazione di Cristo" (Prosperi 2000, 26). Secondo il fondatore della congregazione di Santa Giustina, Ludovico Barbo (1381-1443), tra i testi più utili alla preghiera – articolata nei tre livelli fissati nel *Metodo di pregare e di meditare*: recitazione, meditazione e contemplazione – primeggiava appunto l'omonimo trattato, l'*Imitazione di Cristo*. Qui la centralità dell'orazione interiore e della meditazione sulla croce e sulle piaghe di Cristo è ribadita più volte. Le piaghe di Cristo, dal momento che i misteri dell'universo sono insondabili, offrono un rifugio sicuro per l'anima del contemplante che sappia rinunciare alla teologia speculativa per coltivare un intimo colloquio con Dio che è la sola fonte della vera luce. Come già è espresso nei componimenti proemiali della stampa del 1629 dei *Pietosi Affetti*:

Perché spiar del tuo splendore eterno
Entro gli abissi, ò mio bel Sol, pavento,
D'Aquila il guardo, e'l volo haver non tento,
Mentre ne l'ombra à pena ti discerno.

Fia gratia immensa à quell'ardore interno,
ch'in me, di te pensando, acceso i sento,
con semplice occhio di colomba intento
vederti almen nel tuo pietoso schermo

Oh se mirato miri; homai son presto
A far sonar del tuo gran sangue afflitto,
Dolente Cigno del Giordan, l'istoria,

Benedicimi in pace. Ecco il funesto
Monte in tuo nome ascendo; e del confitto
Spiego la memoranda alta Vittoria.
(Grillo 1629, 2)

I semi della luce indicano una condizione contrapposta: secondo la toptica biblica la "Divinità del verbo" è appellata come "splendore eterno" e la condizione umana che sta "entro gli abissi" non è in grado di guardare, con lo sguardo acuto dell'aquila (conoscenza speculativa) il "Sole" e deve accontentarsi della parvenza di divino che può "discernere" nell'ombra: "Perché spiar del tuo splendore eterno / Entro gli abissi, ò mio bel

Sol, pavento, / D'Aquila il guardo, e 'l volo haver non tento, / Mentre ne l'ombra à pena ti discerno". Il verbo "discernere" indica il duplice aspetto del cogliere attraverso i sensi e del conoscere, nel senso di far 'luce', attraverso l'intelletto. Il pensare alla divinità accende un fuoco interiore che illumina e permette all'io poetico di vedere e

... deposta l'ansia conoscitiva di spiare con l'occhio d'aquila gli abissi dello splendore divino, l'io lirico, ricollegandosi al *Cantico dei Cantici* e alla tradizione esegetica che si rifaceva a San Bernardo, si propone il più mite sguardo di colomba, l'animale consacrato da Geremia (48, 28) e dal *Cantico* (2, 14). (Ferretti 2012, 155)

La divinità, essenza stessa della luce, può essere vista solamente nella sua forma incarnata, che nondimeno è stata oggetto di "scherno" da parte del genere umano. Dio fattosi uomo, dileggiato e offeso, non è stato riconosciuto dagli altri uomini, i quali sono ora nella condizione d'oscurità che solo con-partecipando (nel senso della *pietas* latina) al mistero dell'incarnazione possono redimersi: "Fia gratia immensa a quell'ardore interno, / ch' in me, di te pensando, acceso i sento, / con semplice occhio di colomba intento / vederti almen nel tuo pietoso scherno" (Grillo 1629, 2). L'io poetico "dolente Cigno del Giordan" in dialogo con l'immagine di Cristo che osserva e che a sua volta lo guarda, si appresta a "formar" del "sangue afflitto" "l'istoria" (*ibidem*). Il sema del sangue che caratterizza queste liriche viene qui enfaticamente in chiave dolente dall'attributo 'afflito' che fa rima con "confitto" del penultimo verso, dove il poeta si propone anche di cantare la vittoria di Cristo.

Il terzo madrigale proemiale "Io su 'l Calvario hoggi istrion dolente" è così introdotto: "Propone, invoca, rende attento, fa docile, catta benevolenza, e della persona di chi ascolta, e dell'avversario e con meraviglia inferisce in questo madrigale tutti i precetti, che l'arte insegna doversi usare in un gran poema" (Grillo 1629, 3). Il poeta ascende al Calvario, sul quale come in "tragica scena" diviene come già detto l'"istrion dolente" degli ultimi momenti della vita di Cristo che sotto metafora è il "Sol giunto a l'ocaso". La dimensione fisico-metaforica del Parnaso classico evocante dolcezza, grazia e un cromatismo luminoso si trasforma qui in una scena pervasa dall'amarezza e dalle lacrime, dove domina la mestizia delle genti per l'evento luttuoso, che il poeta "con note essangui e smorte" si propone di cantare. In un evidente cromatismo dai toni cerulei il nuovo Parnaso è il Calvario che sotto lo sguardo dello Spettator supremo si riattualizza "oggi" come "teatro di sangue", che può essere lavato/purificato con "il mar di pianto" in una sorta di contrasto fra il rosso evocato dal sangue e l'azzurro evocato dall'acqua/pianto.

Io su 'l Calvario hoggi istrion dolente,
Quasi in tragica scena
De l'eterno mio Sol giunto a l'ocaso,
Dimostrerò la morte

Ne la vivace pena;
 Lagrimoso amarissimo Parnaso.
 E a la mesta addolorata gente,
 Con note essangui, e smorte
 La suprema empietà farò presente.
 O spettator superno
 Fa spettacolo tu pietoso intanto
 Nel theatro di sangue il mar di pianto.
 (*Ibidem*)

Seguendo i componimenti di proemio, il sonetto “Di questo anno mio breve a te l’Aprile”, il poeta ripudia la propria esperienza poetica giovanile e si propone di cingere il suo campo di spine, non lasciandosi più tentare dalla poesia profana, ora egli desidera far propria affettivamente la situazione luttuosa che si traduce nella poetica delle lacrime: “De l’acerba sua morte, e i rivi, e ’l fonte / fiano i miei pianti, e le mie luci meste” (ivi, 4).

Nel sonetto “Io piaga, io colpa del tuo duol, son’io” l’io poetico-umanità peccatrice si identifica nelle piaghe di Cristo di cui si sente colpevole, in una dimensione spazio-temporale sempre attuale: l’uomo si è macchiato del peccato originale e nonostante si sia offerto al suo sguardo lo spettacolo sacrificale e al contempo salvifico della passione, non riesce a redimersi, nell’atona luce evocata dall’infimo abisso.

Deh, qual commesso fallo, o dolce, o pio
 Giesù a sì duro, e si vil fin t’ha spinto;
 Che pendì in questo legno esangue, estinto,
 Misero esempio di supplicio rio?

Io piaga, io colpa del tuo duol, son’io
 Merto de le tue pene, e tu sei tinto
 Del proprio sangue per lavarmi; e vinto
 Da morte per dar morte al morir mio

Gli avelenati frutti io gustai solo
 De la pianta vietata: ed a la pianta
 Tu de la Croce per me languì assiso.

E pur ti miro; ed a sì fiera, e tanta
 Passion non mi struggo, o m’ergo a volo;
 E pur chiama alto abisso infimo abisso.
 (Ivi, 6)

Nel madrigale “Senza piaga di cor scrivo di sangue” l’io poetico-uomo che non ha provato le sofferenze di Cristo, si accinge a scrivere intorno a questo, un’impresa temeraria e presuntuosa, che viene offerta a Cristo. Il madrigale si chiude con un’invocazione finale per la quale di un liqui-

do (sangue) si scriva con un altro liquido (pianto). Le rime rinforzano e ribadiscono la semantica del sacro poetare: *sangue-langue*, *stile-vile*, *inchiostro-chiostro*, per chiudersi con una rima baciata che mette in risalto la melica patetica della devozione delle “lagrime”: tanto-pianto.

Senza piaga di cor scrivo di sangue
 Presuntuoso stile
 E temerario inchiostro:
 Ma il bel *desir de l'anima* non langue,
 Deh, non l'haver a vile,
 O Re del sommo Chiostro.
 Gradiscilo, su, tanto,
 Ch'al men del sangue tuo scriva co'l pianto.
 (Ivi, 7)

Nel madrigale “O piangerò mai tanto”, gli occhi non necessitano di vedere, ma sono ora solo fonte di pianto, condizione desiderata dall'io poetico, il quale auspica di formare con il suo pianto un fiume che arrivi al mare di sangue.

O piangerò mai tanto
 Ch'un fiume a poco a poco
 Io mi formi di pianto;
 Se sol si può varcare
 Per questo fiume del pio sangue al mare?
 Tu, che mi desti i lumi,
 Mia viva fonte, dammi i rivi, e i fiumi,
 Cantando la mia grazia, e la tua pena,
 Forse verrò da sì gran mar Sirena.
 (Ivi, 8)

L'io poetico per quanto pianga non può purificare i suoi occhi immondi perché “Sol co'l Crocefisso degnamente mirarsi il Crocefisso” nella breve spiegazione è sottintesa la funzione focalizzante della luce che si coglie in quel ‘mirarsi del crocefisso’, quasi espressione pittorica della messa a fuoco di uno o più elementi della scena raffigurata.

Lavar non può il mio pianto
 Questi occhi immondi tanto,
 Che di mirar sian degni
 I tuoi tormenti indegni,
 Se non li monda lo tuo sangue pio,
 Mentre in loro gli affisso, o Giesù mio.
 Ei lor dia spirto, ei lor dia forma, e giri,
 Ond' il tuo sangue, co'l tuo sangue miri.
 (*Ibidem*)

La struttura circolare del tempo sacro dei pietosi affetti che poi è anche il tempo non tempo dell'innamoramento e della contemplazione mistica, è bene espressa dal ripetersi dei lemmi nel madrigale "Andrò di piaga in piaga" dove l'immagine del lavoro dell'ape è assimilata all'*inventio* poetica e le tre rime bacciate dei primi tre versi elevano la chiave di lettura concettuale dei semi: piaga-rosa-amorosa che è un richiamo alla rosa-mistica. Il poeta trae il suo nutrimento dal sangue di Cristo e come l'ape, anch'egli disegna un percorso dove partenza e arrivo sono nello stesso punto e come l'ape anche il poeta costruisce un favo simbolico ispirato dall'Amore.

Andrò di piaga in piaga,
 Quasi di rosa in rosa,
 Ape nova amorosa,
 Signor, libando il tuo sanguigno humore,
 Per formarne dipoi favo d'Amore;
 Forse pungendo punto,
 Mi partirò compunto.
 (Ivi, 9)

Riferimenti bibliografici

- Besomi Ottavio (1969), *Ricerche intorno alla «Lira» di G.B. Marino*, Padova, Antenore.
- La Bibbia di Gerusalemme (2009), Bologna, Edizioni Dehoniane.
- Bruscagli Riccardo (2006), "La preponderanza petrarchista", in Giovanni Da Pozzo (a cura di), *Storia letteraria d'Italia*, vol. III, *Il Cinquecento*, t. 3, *La letteratura tra l'eroico e il quotidiano. La nuova religione dell'utopia e della scienza (1573-1600)*, Padova, Piccin-Vallardi, 1559-1615.
- Chiarla Myriam (2009), "La modernità degli affetti nella poesia di Angelo Grillo", in Clizia Gurreri, A.M. Jacopino, Amedeo Quondam (a cura di), *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XII Congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti (Roma, 17-20 settembre 2008), redazione elettronica a cura di Emilio Bartoli, <<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Chiarla%20myriam.pdf>> (11/2016).
- (2011a), "I Pietosi affetti di Angelo Grillo: prime investigazioni sulle fonti patriistiche, teologiche e spirituali", in Francesca D'Alessandro, Gianni Festa (a cura di), *La poesia scala a Dio: tra parola poetica e parola sacra*, numero monografico, *Sacra doctrina* LII, 2, 94-118.
- (2011b), "La circolazione della letteratura nel primo Seicento: l'epistolario di Angelo Grillo", in Domenico Cofano, Sebastiano Valerio (a cura di), *La letteratura degli italiani: centri e periferie*, Atti del XIII Congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti (Pugnochiuso, 16-19 settembre 2009), Foggia, Edizioni del Rosone, contributo in formato pdf su CD allegato.
- (2015), "L'opera di Angelo Grillo nella letteratura post-tridentina. Temi e questioni per l'edizione dei *Pietosi affetti*", in Salvatore Bancheri, Francesco Guardiani

- (a cura di), *Letteratura italiana e religione*, Atti del Convegno Internazionale (Italian Studies-University of Toronto 11-13 ottobre 2012), Firenze, Franco Cesati.
- Corradini Marco (1994), "Cultura e letteratura nell'epistolario di Angelo Grillo", in Id., *Genova e il barocco. Studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Milano, Vita e Pensiero, 35-121.
- Costanzo Mario (1983), *I segni del silenzio e altri studi sulle poetiche e l'iconografia letteraria del Manierismo e del Barocco*, Roma, Bulzoni.
- Doglio M.L., Delcorno Carlo, a cura di (2005), *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, Bologna, Il Mulino.
- a cura di (2007), *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, Bologna, Il Mulino.
- Durante Elio, Martellotti Anna (1989), *Don Angelo Grillo O.S.B. alias Livio Celiano. Poeta per musica del secolo decimosesto*, Firenze, SPES.
- Farro M.C. (1993), "Un libro di lettere da riscoprire. Angelo Grillo e il suo epistolario", *Esperienze letterarie* XVIII, 3, 69-81.
- Ferretti Francesco (2012), *Le Muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Bologna, Il Mulino.
- Föcking Marc (1994), "Rime sacre" und die Genese des barocken Stils. Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536-1614, Stuttgart, Steiner.
- Graziosi Elisabetta (2006), *Lancio ed eclissi di una capitale barocca: Genova 1630-1660*, prefazione di Alberto Beniscelli, Modena, Mucchi.
- Grillo Angelo (1595), *Pietosi affetti di d. Angelo Grillo monaco cassinese, dedicati all'illustrissima, & eccellentissima signora, la signora d. Vittoria Gonzaga Doria, principessa di Malfetta, signora di Guastalla, &c. Con gli argomenti dell'eccellente sig. Pietro Colelli da Sessa*, Genova, per haer. Girolamo Bartoli.
- (1601), *Pietosi affetti, et lagrime del penitente, di Don Angelo Grillo monaco Cassinese. Dedicati alla sereniss. sig. la signora Livia della Rovere Feltria, duchessa d'Urbino, &c. In questa quarta impressione accresciute dall'istesso autore. Con gli argomenti del eccell. sig. Pietro Colelli da Sessa*, Venetia, presso Giovanni Battista Ciotti.
- (1629), *Pietosi affetti del p.d. Angelo Grillo. Dedicati alla santità di n. sig. Papa Urbano VIII*, Venetia, per Evangelista Deuchino.
- (2013), *Pietosi affetti*, a cura di Myriam Chiarla, Lecce, Argo.
- Jori Giacomo (1997), "Poesia lirica marinista e antimarinista tra classicismo e barocco. Gabriello Chiabrera", in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. V, Roma, Salerno editrice, 681-682.
- Marino Giovan Battista (1960), *Dicerie Sacre; La strage degli innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino, Einaudi.
- Matt Luigi (2002), "Grillo Angelo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LIX, 445-448, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-grillo_\(Dizionario-Biografico\)>](http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-grillo_(Dizionario-Biografico)>) (11/2016).
- (2005), *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana tra Cinquecento e primo Seicento. Ricerche linguistiche e retoriche (con particolare riguardo alle lettere di Gianbattista Marino)*, Roma, Bonacci.
- Morando Simona (2005), "La letteratura in Liguria tra Cinque e Seicento", in Dino Panchuh (a cura di), *Storia della cultura ligure*, vol. IV, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 27-64.
- (2009), "O che spettacol miro, / di sangue, e di martiro: i Pietosi affetti di Angelo Grillo nell'opera dei pittori", in Laura Stagno (a cura di), *Il sacro nell'arte. La co-*

- noscenza del divino attraverso i sensi tra XVI e XVII secolo*, Atti del Convegno (Genova, Palazzo Balbi Cattaneo, 21-22 maggio 2007), Genova, Microart's, 37-54.
- Prosperi Adriano (2000), *L'eresia del libro grande. Storia di Giorgio Siculo e della sua setta*, Milano, Feltrinelli.
- Quondam Amedeo (1974), "Le Rime Cristiane di Luca Contile", *Accademia dell'Arcadia, lettere italiane* VI, 169-199.
- (1978), "Riscrittura-citazione-parodia del codice. Il *Petrarca spirituale* di Girolamo Malipiero", *Studi e problemi di critica testuale* XVII, 77-125.
- (2005), "Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)", in Id. (a cura di), *Paradigmi e tradizioni*, Roma, Bulzoni, 127-282.
- Raboni Giulia (1991), "Il madrigalista genovese Livio Celiano e il benedettino Angelo Grillo. In margine a una recente monografia", *Studi secenteschi* XXXII, 137-188.
- Ussia Salvatore (1993), *Il Sacro Parnaso. Il Lauro e la Croce*, Catanzaro, Pullano.
- (1999), *Le muse sacre. Poesia religiosa nei secoli XVI e XVII*, con schede di Eleonora Bellini, antiche riproduzioni dalla Biblioteca Molli, Borgomanero, Fondazione Achille Mazza.

“THEY TURNE THE NIGHT INTO THE DAIE,
AND ALSO DRIVE THE LIGHT AWAY”.
DUE RAPPRESENTAZIONI DEL SABBA
NELL’INGHILTERRA DELLA PRIMA ETÀ MODERNA

Luca Baratta

Università degli Studi di Firenze (<luca.baratta@unifi.it>)

Abstract

For more than three centuries (1450-1750), from one corner of continental Europe to the other, women and men accused of being the Devil’s initiates confessed to covering long distances, by flying, taking part in the *Sabbat*. In England, however, the belief in the nocturnal assembly of the so-called “Satan’s slaves” does not seem to have enjoyed the same widespread appreciation: this was due to the religious specificity of the island, where the Pope’s influence was limited and the Roman Inquisition absent. The witches’ meetings as described in English popular literature therefore have specific elements, peculiar features that this article essay aims to investigate by means of the analysis of a case study, the Lancashire witch-trial.

Keywords: Daemonologie, *Lancashire*, *sabbat*, *witchcraft*, Wonderful Discoverie of Witches

Nell’estate del 1612, Edward Bromley e James Altham – *Justices of the Peace* nel *Northern Circuit* – celebrarono presso il castello di Lancaster quello che sarebbe diventato il più importante caso di condanna della magia di tutta la storia inglese: il processo alle streghe di Pendle¹. L’intera vicenda è testimoniata da Thomas Potts – cancelliere del tribunale – che trascrisse i vari passaggi del procedimento giudiziario nella sua *Wonderfull Discoverie of Witches* (1613). Il processo ebbe come sfondo Pendle Hill, una piccola e remota comunità rurale situata nel Lancashire, e vide coinvolte due famiglie capeggiate, secondo i giudici, da due potenti streghe: Elizabeth Southern, detta Demdike, e Anne Whittle, soprannominata Chattox.

¹ Sul processo alle streghe di Pendle, nella vasta bibliografia, rimando a Notestein 1911, 120-145; Rosen 1969, 357-368; Eyre 1975 [1974]; Tempera 1981; Mitchell 1984; Peel e Southern 1985 [1969]; Lumby 1999 [1995]; Poole 2003 [2002] e Clayton 2007. Richiamo, inoltre, un mio recente contributo (Baratta 2013), in cui tratto – sebbene da una prospettiva diversa – alcuni dei materiali presenti anche in questo saggio.

Dalle confessioni degli imputati emergono molti e notevoli episodi stregoneschi, ma quello che più ci interessa è un raduno segreto, nel quale alcuni studiosi hanno suggerito di potere intravedere la prima traccia, nel regno inglese, di un *sabba* (Sharpe 2013, 166-167; Millar 2014, 164).

Ecco, in sintesi, i fatti: il 2 aprile del 1612, il giudice Roger Nowell aveva trattenuto in via cautelare quattro donne: Alizon Device, Elizabeth Southern, Anne Whittle e Anne Redferne; per liberarle, la madre di Alizon, Elizabeth Device, aveva organizzato un ritrovo presso Malkin Tower, dimora della famiglia; la riunione, tenutasi in occasione del *Good Friday* 1612, era stata convocata per escogitare un piano d'evasione delle compagne arrestate: le donne presenti al ritrovo si sarebbero recate in volo al castello di Lancaster, lo avrebbero fatto saltare in aria con un incantesimo, avrebbero ucciso il guardiano e poi tratto in salvo le prigioniere; secondo il racconto, durante l'incontro (diurno) i commensali avevano mangiato pancetta e montone alla brace, per poi tornare alle loro case librandosi in volo (Potts 1613, 74-76).

Il *rendez-vous* a Malkin Tower, qui brevemente riassunto, se messo a confronto con le pratiche che venivano attribuite contemporaneamente alle streghe nel resto dell'Europa (orge, messe nere, antropofagia), ha poco a che fare con le oscure fantasie dei demonologi continentali, e contiene come tratto schiettamente stregonesco soltanto il volo. Tuttavia, l'identificazione dei frequentatori di Malkin Tower e il chiarimento dei fini del convegno rappresentarono uno dei momenti culminanti del processo, e costituirono, come vedremo, la prova maestra per la condanna.

Nel suo resoconto, Potts non si limitò a raccontare il processo di Pendle, ma inserì un'ampia digressione dedicata ad un altro processo coevo, quello alle Samlesbury Witches². In questo secondo procedimento, Grace Sowerbutts, quattordicenne, aveva raccontato di essere stata tormentata da tre donne per anni, fino ad essere costretta a partecipare ad un orribile delitto rituale, in occasione del quale erano stati praticati l'infanticidio, l'antropofagia e il congresso carnale demoniaco (Potts 1613, 83-107): un raduno stregonesco in piena regola, perfettamente corrispondente alla codificazione dei trattati demonologici continentali. In questo caso, però, i giudici indebolirono progressivamente il valore probante della testimonianza, pervenendo all'assoluzione delle accusate.

Oggetto di questo studio è il confronto fra i due processi, con particolare riferimento alla rappresentazione del raduno segreto: presente in entrambi i procedimenti, ma con caratteristiche profondamente diverse e interpretato dalle autorità competenti con esiti opposti, il raduno apparirà la vera chiave per intendere la peculiarità della caccia alle streghe in terra inglese. Nella prima parte del mio saggio accennerò pertanto alla

² Sul processo alle streghe di Samlesbury, Lumby 1999, 136-142.

definizione del *sabba*: cosa fu in quanto costruito culturale come parte del "cumulative concept of witchcraft" (Levack 1987, 27); nella più ampia seconda parte del contributo, tornerò con lo sguardo sull'Inghilterra e sulla sua specificità storica e religiosa, che favorì – come dimostrano i due processi del Lancashire sopra menzionati – lo sviluppo di una credenza nel *sabba* molto peculiare e dai tratti significativamente ridotti.

1. *La specificità del caso inglese: assenza del sabba?*

È opinione ormai condivisa tra gli storici della stregoneria che il processo di demonizzazione delle streghe si compì tra la fine del Trecento e i primi decenni del Quattrocento quando, raccogliendo e strutturando un ricco campionario di leggende di origine popolare, schiere di demonologi saldarono in un insieme compatto di credenze la figura della strega malefica³. Fu in questo contesto che le credenze sulle streghe – in parte probabili sopravvivenze di religioni pre-cristiane, in parte oggetto di rielaborazione dotta (Ginzburg 1989, xiv-xxviii) – apparvero ordinate e composte in un coerente complesso, e sistemate in base a categorie giuridico-teologiche. Questo insieme di credenze, fuse insieme e riconosciute nei processi come prova giuridica del crimine, confluì in quello che Brian Levack ha definito il concetto cumulativo di stregoneria, costituito da tre elementi fondamentali: il *patto col diavolo*, il *volo notturno* e – ciò che più ci interessa – il *sabba*.

Il *patto col diavolo* costituiva l'elemento iniziale del rapporto malefico: solo il patto esplicito col demonio attribuiva infatti alla prescelta la facoltà di compiere *maleficia*: la nuova strega rigettava la fede cristiana – spesso compiendo simbolicamente atti blasfemi – e veniva ribattezzata dal diavolo che, con le unghie o gli artigli, le imprimeva un marchio in un punto nascosto del corpo; questo era il motivo per cui, durante i processi, la presunta strega era accuratamente esaminata da un medico, in cerca del malefico segno (Levack 1987, 34). Quanto al *volo notturno*, la credenza che le streghe potessero volare aveva chiaramente origini popolari e si rifaceva a diverse leggende, una delle quali – di origine pagana – riferiva che alcune donne partecipassero a cavalcate notturne in compagnia di Diana, la dea romana della fertilità (ivi, 40-41). Ma l'elemento centrale del concetto cumulativo di stregoneria era il *sabba*: la credenza che ogni strega, dopo aver stipulato il patto con Satana, si riunisse periodicamente insieme ad altre per praticare una serie di atti osceni e sacrileghi⁴.

³ Nella sconfinata bibliografia sulla caccia alle streghe, rimando almeno a Murray 1962; Kors, Peters 1972; Cohn 1975; Lerner 1984; Bonomo 1985 [1959]; Clark 1999 [1997]; Levack 1987; Maxwell-Stuart 2000; Bailey 2007; Corsi 2008.

⁴ Oltre a Levack 1987, 43 sgg., sul *sabba* si vedano innanzitutto Murray 1962, che propone un lungo *excursus* sulle cerimonie di affiliazione delle streghe; Cohn 1975,

Carlo Ginzburg riassume con efficacia gli elementi centrali di questo oscuro rito:

Streghe e stregoni si radunavano di notte, generalmente in luoghi solitari, nei campi o sui monti. Talvolta arrivavano volando, dopo essersi spalmato il corpo di unguenti, a cavallo di bastoni o di manici di scopa; talvolta invece in groppa ad animali, o trasformati in animali essi stessi. Coloro che venivano ai raduni per la prima volta dovevano rinunciare alla fede cristiana, profanare i sacramenti e prestare omaggio al diavolo, presente in una forma umana oppure (più spesso) in forma animale o semianimale. Seguivano banchetti, danze, orge sessuali. Prima di tornare alle proprie case, streghe e stregoni ricevevano unguenti malefici, confezionati con grasso di bambino e altri ingredienti. (Ginzburg 1989, xiii)

Le testimonianze dei presunti partecipanti ai convegni notturni sono caratterizzate da una sorprendente uniformità: da una parte all'altra del vecchio continente prima, e oltreoceano dopo, dai primi processi all'inizio del '400 agli ultimi celebrati trecento anni dopo, l'immagine del *sabba* rimase sostanzialmente analoga a quella descritta inizialmente: un banchetto celebrato nel cuore della notte, durante il quale, oltre a praticare l'apostasia e l'antropofagia, invitati e commensali davano sfogo ai più repressi istinti.

L'elaborazione del concetto cumulativo di stregoneria qui sintetizzato fu un processo culturale lungo e diversificato nel tempo e nello spazio e segnò un momento cruciale nella storia culturale del continente europeo. Di fatto, la grande caccia alle streghe in Europa non avrebbe potuto aver luogo finché i componenti delle classi dominanti, specialmente coloro che avevano il controllo della macchina giudiziaria, non avessero aderito alle varie credenze relative alle attività diaboliche delle streghe, contribuendo a diffonderle – attraverso i trattati demonologici – in tutto il continente. Insieme all'elaborazione di specifiche procedure giudiziarie che facilitarono il perseguimento e la condanna, la formulazione in ambito colto del concetto cumulativo di stregoneria fu il presupposto fondamentale per la grande caccia alle streghe dell'Europa continentale moderna.

Ma cosa accadde a questo proposito in Inghilterra? Non è semplice tracciare la mappa delle fasi mediante le quali la nuova dottrina sulla stregoneria, con tutti i suoi elementi mostruosi e perversi, attraversò il mare e approdò oltre Manica. In linea generale, l'impressione che si ha è che l'isola sia rimasta

174-189, che offre una panoramica sui primissimi studi dedicati al fenomeno, oltre agli importanti lavori di Carlo Ginzburg (1966; 1989, specialmente 65-98; 1999 [1976]). Cfr., inoltre, Bonomo 1985, 301-309; Trevor-Roper 1967, 145, 149, 153-154 e 160; Di Simplicito 2005, 301-349. Infine, si vedano Ostorero, Paravicini Bagliani, Utz Tremp 1998 e Paravicini Bagliani 2002, che forniscono un chiaro quadro geografico (Alpi Occidentali) e cronologico (inizi del Quattrocento) delle prime attestazioni di *sabba* in Europa.

in larga misura appartata rispetto alle tendenze intellettuali e giuridiche che favorirono la persecuzione delle presunte streghe nel resto del continente⁵.

Le ragioni di questa difformità vanno prevalentemente attribuite a due fattori: alla sostanziale indipendenza della chiesa locale (il paese non conobbe inquisizione⁶, e l'autorità papale rimase limitata) e al fatto che il popolo britannico considerava la stregoneria e la magia bianca due cose ben distinte. Mentre alla prima si ricorreva per danneggiare fisicamente altri individui, alla seconda si faceva ricorso per trarne un gran numero di benefici: rimedi per curare malattie improvvise, indizi per l'identificazione di un ladro, o per il ritrovamento di un bene perduto o rubato, e informazioni per conoscere il futuro (Thomas 1971, 179-188). Del tutto diversa era, invece, la posizione dell'autorità civile e religiosa nei confronti di queste pratiche. Per la teologia medievale era infatti ovvio l'asserto che ogni attività magica, per quanto benefica nelle intenzioni, implicasse per forza di cose un tacito patto con il Male e andasse pertanto punita (Sharpe 1996, 70).

Il primo importante intervento normativo in materia di repressione della stregoneria in Inghilterra risale al 1114: si tratta delle *Leges Henrici*, attraverso le quali si disponeva che l'uccisione di un essere umano, mediante avvelenamento o ricorso alle arti magiche, dovesse essere punita con la pena capitale. Se la vittima, però, fosse miracolosamente sopravvissuta, l'imputato poteva avere salva la vita a patto che si impegnasse a risarcire i danni fisici e materiali arrecati alla parte lesa (Kittredge 1929, 28). Si trattava di poco più che un accenno; e da questo momento, per quattro secoli, nessun'altra legge sarebbe stata promulgata contro coloro che praticavano rituali occulti, sebbene le credenze sulla stregoneria attestate per questa epoca siano molto ricche. Ma mancano attestazioni, ed è questo ciò che qui più ci interessa, del *sabba* (ivi, 46-47)⁷.

Fu solo durante il regno di Enrico VIII che alla stregoneria fu dato lo *status* di crimine secolare (Swain 1994, 3-4; Sharpe 2001, 15): nel 1542, il Parlamento emanò infatti un *Act against conjurations and witchcrafts and*

⁵ Per un quadro complessivo sulla stregoneria in Inghilterra, si rimanda (oltre che ai vecchi studi di Notestein 1911 e Kittredge 1929) a Rosen 1969; MacFarlane 1970; Thomas 1971; Swain 1994; e Sharpe 1996, 2001, 2003, 2013.

⁶ Un punto di divergenza essenziale rispetto all'Europa continentale fu il peculiare sistema di procedura giudiziaria inglese: il sistema giuridico penale si fondava su un processo di tipo accusatorio (con l'onere della prova attribuito all'accusa e un giudice teoricamente *super partes*) e non inquisitorio come sul resto del continente (con l'onere della prova di innocenza attribuito all'accusato e la sostanziale identità tra accusa e giudice). Su questi temi, si rimanda a Darr 2011.

⁷ È opinione diffusa tra gli studiosi che la stregoneria inglese non fosse caratterizzata dalla presenza di rituali avvicinabili al *sabba* continentale. A questo proposito si vedano, oltre a Kittredge 1929, 275; Rosen 1969, 190; Macfarlane 1970, 6; Thomas 1971, 445. Recenti (e rare) voci contrarie sono quelle di Sharpe 2013, 166-167; Millar 2014, 164.

*sorcery and enchantments*⁸. Nel documento veniva dichiarato *felony* – ovvero fellonia, crimine meritevole di condanna capitale – l’atto di evocazione di spiriti o la pratica della stregoneria, l’incantesimo o la magia allo scopo di reperire ricchezze, rovinare o distruggere corpo, membra o beni di una persona; fatto di particolare interesse, la legge chiaramente partiva dal presupposto che il reato di stregoneria consistesse in concreti atti di ostilità verso la comunità, anziché in semplici rapporti con il diavolo.

Un nuovo *Witchcraft Act* fu promulgato da Elisabetta I nel 1563⁹. La norma, più severa della prima del 1542, definiva fellonia l’evocazione di spiriti maligni per qualsiasi scopo, che ciò implicasse o meno *maleficium*; e d’altra parte, era clemente in quanto riconosceva come delitti capitali la stregoneria, l’incantesimo, la malia e la magia solo se effettivamente avevano per conseguenza il decesso di una vittima umana; qualora il tentativo in questo senso non riuscisse, o la vittima restasse solo invalida, o se a essere uccisi fossero stati unicamente animali, l’imputato/a veniva condannato/a a una pena più mite: un anno di carcere, con esposizione trimestrale alla gogna; in caso di recidiva, però, si commetteva fellonia. Ancora una volta, la gravità del reato dipendeva dal danno effettivamente arrecato alle vittime della stregoneria, non già da un ipotetico patto con il diavolo. D’altra parte, la stregoneria in Inghilterra mantenne sempre il suo statuto di crimine secolare: gli imputati erano perseguiti dalla legge civile e non da quella ecclesiastica e i colpevoli, se condannati a morte, erano impiccati, e non arsi sul rogo come accadeva sul continente.

A seguito del nuovo atto legislativo, tre furono i grandi processi per stregoneria durante l’epoca elisabettiana. Il primo ebbe luogo nel 1566 e fu istituito contro Elisabeth Francis, Agnes Waterhouse e sua figlia Joan, originarie di Chelmsford, tutte condannate al carcere¹⁰. Quella che emerge in maniera particolare in questo caso è l’importanza dei *familiars*, spiriti sotto forma di gatto, cane, o addirittura rospo o topo che si riteneva la strega ricevesse in dono dal diavolo, da una compagna, o ancora, in eredità dalla madre e che cibasse con il proprio sangue. Strettamente connessa alla credenza sui “familiari”, frequente nei processi inglesi, vi era quella legata al marchio diabolico, una protuberanza, o escrescenza della pelle, insensibile al dolore, dalla quale si credeva che gli animali satanici al servizio

⁸ A.D. 1542. 33 *Hen. VIII*, c. 8. *Statutes of the Realm*, vol. iii, p. 837, citato in Rosen 1969, 52.

⁹ A.D. 1563. 5 *Eliz.*, c.16. *Statutes of the Realm*, vol. iv, pt. I, p. 446, citato in Rosen 1969, 54-56.

¹⁰ Ne abbiamo testimonianza da un resoconto composto e pubblicato quello stesso anno (Anonymous 1566). Per un resoconto moderno del processo si rimanda a Notestein 1911, 33-41 e, più recentemente, a Mariniello 2002, 32; Elisabeth Francis, scampata alla condanna capitale in questo processo, sarà la protagonista di un nuovo procedimento nel 1579: recidiva, in base alla legge elisabettiana sarà condannata a morte per impiccagione insieme ad altre due donne (Anonymous 1579).

delle streghe succhiassero il proprio nutrimento (Sharpe 2001, 62-64). Il secondo processo si tenne nel 1582 a St. Osyth, a nordest di Chelmsford, e si concluse con l'impiccagione dell'accusata, Ursley Kemp¹¹. L'ultimo grande processo (1589-93) ebbe luogo a Warboys, nello Huntingdonshire, e si concluse con l'impiccagione di Alice Samuel e di sua figlia¹².

I tre processi mostrano una significativa evoluzione della demonologia inglese. Tra un procedimento e l'altro, infatti, gli elementi infernali e le nefandezze attribuite all'operato delle streghe aumentano progressivamente. E cambia, anche, l'atteggiamento che il popolo mostra nei confronti della magia e della stregoneria: alla metà del '500, l'accusa era partita dall'alto, dai giudici, cioè da membri delle classi colte; al termine del regno di Elisabetta, invece, l'accusa parte da un vicinato che sembra usare la strega come capro espiatorio, nel tentativo di dare una spiegazione a tutte le contrarietà della vita quotidiana (Thomas 1971, 638). Anche la procedura giudiziaria diventa sempre più severa. Mentre, infatti, a due delle streghe di Chelmsford, che avevano praticato soltanto il *maleficium*, era stato comminato il carcere, a quelle di St. Osyth, che avevano agito con l'aiuto dei *familiars* per far ammalare e uccidere persone innocenti e ad Alice Samuel, che era andata addirittura oltre, rifiutando Dio per Satana, non poteva che essere inflitta la pena più grave, ovvero la morte.

In nessuno dei casi, tuttavia, è presente il cuore del concetto cumulativo di stregoneria continentale, il *sabba*, elemento che pare effettivamente assente nel contesto inglese per tutto il Cinquecento. La prima descrizione compiuta di un *sabba* in terra britannica non si deve agli atti di un processo, ma ad un trattato demonologico, un'opera che per autorevolezza non poteva avere rivali: la *Daemonologie*, scritta e pubblicata dal primo sovrano Stuart, Giacomo I.

2. Il sabba approda oltre Manica: la *Daemonologie* di Giacomo I Stuart

Le convinzioni di Giacomo I sull'esistenza concreta della stregoneria si rafforzarono particolarmente sullo scorcio del secolo XVI (1590-1600 circa), negli anni che precedono la sua incoronazione a re di Inghilterra e Irlanda (1603)¹³. In questa inquietudine, che si tradusse sia in sede di elaborazione culturale che – come vedremo – nell'attività legislativa, fu

¹¹ Fonte per la ricostruzione del processo è Anonymous 1582; per un resoconto moderno, Notestein 1911, 41-47.

¹² Il processo è raccontato in Anonymous 1593; si veda inoltre Notestein 1911, 47-52.

¹³ Giacomo era stato fortemente influenzato dalle idee continentali sulla stregoneria nell'inverno del 1589, durante una permanenza di sei mesi presso la corte danese dopo le nozze con la principessa Anna: in quell'occasione egli aveva incontrato alcuni teologi luterani, tra cui Niels Hemmingsen, e l'astronomo Tycho Brahe (Larner 1984, 11).

senza dubbio fondamentale il coinvolgimento personale di Giacomo nel caso delle streghe di North Berwick, tra il novembre 1590 e il maggio del 1591. Durante il processo, più di cento imputati furono accusati non solo di aver stabilito un patto diabolico, ma anche di alto tradimento, per avere attentato alla vita del sovrano stesso¹⁴. La *Daemonologie* nasce e si sostanzia dunque in un contesto di personale paura per la propria incolumità.

Strutturato sotto forma di dialogo a carattere filosofico, il trattato si compone delle conversazioni di due amici, Filòmates ed Epistemon: il primo pone quesiti sul problema della magia e della stregoneria, mentre il secondo – detentore della conoscenza – risponde facendosi portavoce delle idee del sovrano. Il primo libro, volto a fugare ogni dubbio sull'esistenza della stregoneria, cita diversi passi biblici in cui sono proibite e condannate le pratiche magiche, quindi elenca le diverse motivazioni che inducono maghi e streghe a stipulare il patto col diavolo; nel secondo libro sono raccontati l'incontro con il demonio, il patto e il marchio malefico, e i diversi riti compiuti da Satana e dai suoi seguaci; nel terzo ed ultimo libro, Giacomo approfondisce il tema degli spiriti che tormentano uomini e donne, i diavoli incubi e succubi.

Publicato prima a Edimburgo nel 1597 e poi in Inghilterra nel 1603¹⁵, in risposta allo scetticismo di Reginal Scot, che pochi anni prima aveva negato l'esistenza delle streghe, il trattato fu redatto sulla base delle letture dei maggiori testi demonologici continentali¹⁶. Non è certo l'originalità dei contenuti il motivo del grande valore storico di quest'opera, quanto piuttosto l'elaborazione di due aspetti della stregoneria fino ad allora inediti in Inghilterra: il patto diabolico e il *sabba* delle streghe.

Da questo punto di vista, il brano che più ci interessa è una parte del capitolo terzo del libro secondo, nella quale Giacomo descrive “*the Witches actions*”, e in particolare “*the forme of their conventions, and adoring of their Master*”:

¹⁴ Sul processo, si vedano il pamphlet coevo Anonymous 1592 e i dettagliati resoconti moderni di Roughead 1936; Stafford 1953; Maxwell-Stuart 1997. Lo studio più recente sul rapporto tra il processo di North Berwick e l'interesse di Giacomo I per la stregoneria è, oltre al già citato Mariniello 2002, quello di Normand, Roberts 2000.

¹⁵ La prima edizione della *Daemonologie* fu pubblicata dallo stampatore Robert Waldgrave nel 1597 a Edimburgo. Due successive edizioni inglesi si ebbero nel 1603 in occasione dell'incoronazione di Giacomo sul trono d'Inghilterra. L'opera venne in seguito tradotta in latino, francese e olandese. Una notevole edizione moderna, anastatica e con ottimi apparati, è quella di Silvani 1997.

¹⁶ In particolare, la *Daemonologie* ha come fonte un celebre trattato scritto dall'inquisitore domenicano Heinrich Krämer (c. 1430-1505), il *Malleus maleficarum* (1484), considerato la più importante esposizione tecnica sulla stregoneria continentale. Per l'edizione critica dell'opera e una bibliografia aggiornata si rimanda a Krämer 2000. Su Reginald Scot, autore di un trattato intitolato *The Discoverie of Witchcraft* (1584), in cui negava l'esistenza delle streghe, si veda oltre, nella *Coda*.

As the servants of GOD, publickly uses to conveene for serving of him, so makes them in great numbers to conveene (though publickly they dare not) for his service. As none conveenes to the adoration and worshipping of God, except they be marked with his seale, the Sacrament of *Baptisme*. So none serves Sathan, and conveenes to the adoring of him, that are not marked with that marke, whereof I already spake. As the Minister sent by god teacheth plainly at the time of their publick conventions, how to serve him in spirit & truth: so that uncleane spirite, in his owne person teacheth his Disciples, at the time of their conveening, how to worke all their horrible and detestable proceedinges passed, for advancement of his service. Yea, that he may the more vivelie counterfeit and scorne God, he oft times makes his slaves to conveene in these verrie places, which are destinat and ordeined for the conveening of the servants of God (I mean by Churches) But this farre, which I have yet said, I not onelie take it to be true in their opiniones, but even so to be indeede. (James I Stuart 1597, 35-36)

È questa – finalmente – la prima descrizione in terra britannica di un vero e proprio convegno in cui si può adombrare il *sabba* di tipo continentale. Nel quadro teologico presentato da Giacomo, i riti compiuti dai seguaci di Satana non sono niente altro che l'esatto ribaltamento, blasfemo e mostruoso, della liturgia cristiana. Ancora, tuttavia, risultano assenti gli elementi più cruenti e raccapriccianti del *sabba* (l'antropofagia, l'infanticidio e gli eccessi sessuali). Unica concessione riservata a tale immaginario è il repellente omaggio alle terga del demonio, anch'esso inteso come un perverso ribaltamento della Sacra Scrittura:

Further, Witches oft times confesses not only his conveening in the Church with them, but his occupying of the Pulpit: Yea, their forme of adoration, to be the kissing of his hinder partes. ... So ambitious is he, and greedie of honour (which procured his fall) that he will even imitate God in that parte, where it is said, that *Moyes* could see but the *hinder partes* of God, for the brightnessse of his glorie (*Exo. 33*). (Ivi, 37)

In sostanza, dunque, il *sabba* presentato da Giacomo non è altro che una liturgia inversa, in cui il marchio diabolico perverte il battesimo, la predica del demonio rovescia l'omelia, l'omaggio satanico ribalta l'omaggio dovuto a Dio. Più oltre non si procede.

La stessa impressione si ha dalla lettura del nuovo procedimento legislativo in materia di stregoneria, il *Witchcraft Act* emanato da Giacomo I nel 1604¹⁷. La nuova legge affermava infatti il carattere di felonìa dell'evo- cazione di spiriti maligni e della stregoneria che comportasse il decesso di altri; in più riconosceva come tali anche le semplici lesioni arrecate alla vittima, e sostituiva il carcere a vita con la condanna a morte in caso di recidiva anche di atti magici di minore entità. La vera novità si trova-

¹⁷ A.D. 1604. 1 Jac. I, c. 12. *Statutes of the Realm*, vol. iv, pt. II, p. 1028, citato in Rosen 1969, 57-58.

va tuttavia nei paragrafi in cui, per la prima volta nella storia britannica, diveniva fellonia esumere, in tutto o in parte, un cadavere a scopi magici e, cosa ancora più significativa, consultarsi, accordarsi, intrattenersi, impiegare, nutrire o compensare ogni spirito malvagio e maligno per qualsivoglia intento o scopo. Qui l'influenza della demonologia continentale sul patto diabolico era inequivocabile.

La legge costituì il limite massimo dell'adeguamento della legislazione britannica sulla stregoneria a quelle del resto dell'Europa. Ma, anche in questo caso, dal complesso della legge si ricava la sensazione che, in Inghilterra, la stregoneria venisse perseguita soprattutto in quanto delitto antisociale, più che come eresia. E che il *sabba*, l'incontro notturno con il demonio e i corollari di infanticidio e antropofagia fossero un costrutto prevalentemente continentale, approdato oltre Manica per tramite dotto. La breve analisi comparativa dei due processi da cui siamo partiti cercherà di validare questo assunto.

3. *Due rappresentazioni del sabba nell'Inghilterra della prima età moderna*

Come ho accennato all'inizio del mio contributo, la prova maestra del processo di Pendle Hill fu la riunione segreta avvenuta nella giornata del *Good Friday* 1612 (Potts 1613, 74-76). Naturalmente è plausibile che ci sia stata una riunione in casa Demdike di parenti e amici preoccupati per la propria sorte, ma il progetto del volo (diurno) e dell'assalto al castello sembra quanto mai romanzesco, anche se ovviamente destinato a far presa sulla fantasia popolare¹⁸. E non è da escludere la possibilità che una delle donne accusate abbia deliberatamente inventato la storia dell'assemblea sulla base delle testimonianze delle sue compagne, oppure su istigazione da parte dei giudici (Notestein 1911, 124). Tuttavia, questo *sabba* "sui generis", compiuto alla luce del sole e privo dei connotati tradizionali più efferati, costituì – anche statisticamente – il più discusso elemento del processo. Dall'analisi del testo di Potts, infatti, emergono ben 19 riferimenti al raduno, talvolta semplici allusioni, ma spesso lunghi e dettagliati (e anche ripetitivi) resoconti. Il più completo di essi si trova nella confessione di James Device, nipote della vecchia Demdike:

Vpon the day following, being Good-Friday, about twelue of the clocke in the day time, there dined in this Examinates mothers house a number of persons, whereof three were men, with this Examinee, and the rest women; and that they met there for three Causes following, as this Examinates said Mother told this Examinee.

¹⁸ Questo progetto di far saltare in aria il castello rappresenta forse l'eco, nel microcosmo di Pendle, della congiura delle polveri del 1605, il cui ricordo era ancora ben vivo e al cui scopritore – Lord Knyvet – è dedicato il libro di Potts.

1. The first was, for the naming of the Spirit which *Alizon Deuice*, now prisoner at Lancaster, had, but did not name him, because she was not there.
2. The second Cause was, for the deliuerie of his said Grand-mother; this Examinate said sister *Alizon*; the said *Anne Chattox*, and her daughter *Redferne*; killing the Gaoler at Lancaster; and before the next Assises to blow vp te Castle there, to the end the aforesaid persons might by that meanes make an escape & get away: all which this Examine then heard them conferre of.
3. And the third Cause was, for that there was a woman dwelling in Gisborne Parish, who came into this Examinate said Grandmothers house, who there came and craued assistance of the rest of them that were then there, for the killing of Master *Lister* of Westby, because (as she then said) he had borne malice vnto her, and had thought to haue put her away at the last Assises at Yorke. (Potts 1613, 74-75)

Nella sua articolata descrizione, James riferiva dunque le motivazioni del convegno: la necessità di dare un nome al *familiar* di Alizon Device, impossibilitata a farlo personalmente perché reclusa a Lancaster; organizzare l'assalto al castello per la liberazione della stessa Alizon e delle altre detenute; programmare l'uccisione di un certo Master Lister di Westby. La conclusione del convegno era invece descritta da un'altra testimonianza, quella di Jennet Device: prese tutte le decisioni del caso "the persons aforesaid had to their dinners Beefe, Bacon, and roasted Mutton" (ivi, 60). Un pasto generoso ma umanissimo concludeva dunque un *sabba* che si mostra apertamente nella calda luce di un giorno di primavera, spogliato di ogni elemento realmente "satanico", prima fra tutte l'ambigua protezione delle tenebre. Sabba anomalo, sabba *in luce*, che tuttavia condusse al coinvolgimento nel processo, e alla condanna a morte, di moltissimi imputati.

Un esito sconcertante, tanto più che il resoconto di Potts conteneva anche un vero *sabba*, privo tuttavia di conseguenze processuali per le persone accusate di avervi preso parte. A riprova dell'imparzialità, scrupolo e competenza dei giudici nel riconoscere e giudicare streghe, il cancelliere decise infatti – come ho già accennato – di presentare anche gli atti di un altro procedimento, quello coevo contro le Samlesbury Witches (ivi, 83-107). In questo secondo processo, Grace Sowerbutts, quattordicenne, aveva raccontato di essere stata tormentata da tre donne per anni, e all'interno del suo racconto sembra identificabile – finalmente – un *sabba* di tipo continentale.

L'adolescente asserì di essere stata strappata al suo letto, picchiata, e abbandonata priva di sensi in un pagliaio e di aver assistito a un orribile delitto rituale:

This Examine and the said *Ellen Bierley* stayed there, and the said *Jennet Bierley* went into the Chamber where the said *Walshman* and his wife lay, & from thence brought a little child ... and after the said *Jennet Bierley* had set her downe by the fire, with the said child, shee did thrust a naile into the nauell of the said

child: and afterwards did take a pen and put it in at the said place, and did suck there a good space, and afterwards laid the child in bed againe: ... but she saith, that she thinkeeth that the said child did thenceforth languish, and not long after dyed. And after the death of the said child the next night after the buriall thereof, the said *Jennet Bierley* and *Ellen Bierley*, taking this Examinee with them, went to Samlesburie Church, and there did take up the said child, and the said *Jennet* did carrie it out of the Church-yard in her armes, and then did put it in her lap and carryed it home ... and having it there did boile some thereof in a Pot, and some did broile on the coales, of both which the said *Jennet* and *Ellen* did eate, and would have had this Examinee and one *Grace Bierley*, Daughter of the said *Ellen*, to have eaten with them, but they refused so to doe: And afterwards the said *Jennet* and *Ellen* did seethe the bones of the said child in a pot, and with the fat that came out of the said bones, they said they would annoint themselves, that thereby they might sometimes change themselves into other shapes. (Ivi, 88-89)

Le tre streghe avrebbero dunque portato Grace Sowerbutts con loro nella casa di Thomas Walshman, dove una di loro avrebbe succhiato il sangue di un neonato attraverso il gambo cavo di una piuma conficcatagli nell'ombelico, causando in breve tempo la morte del bambino; le stesse ne avrebbero poi dissotterrato e portato a casa il cadavere per bollirlo e ricavarne un unguento magico. La medesima testimone avrebbe poi assistito regolarmente agli orrendi congressi carnali che le tre donne intrattenevano con tre non meglio identificate "black things":

And being further sworne and examined, she deposed & saith, that about halfe a yeare agoe, the said *Jennet Bierley*, *Ellen Bierley*, *Iane Southworth*, and this Examinee (who went by the appointment of the said *Jennet* her Grand mother) did meete at a place called Red banck, vpon the North side of the water of Ribble, euery Thursday and Sunday at night by the space of a fortnight, and at the water side there came vnto them, as they went thether, four black things, going vpright, and yet not like men in the face: which foure did carrie the said three women and this Examinee ouer the Water, and when they came to the said Red Banck, they found some thing there which they did eate. But this Examinee saith, shee neuer saw such meate; and therefore shee durst not eate thereof, although her said Grand mother did bidde her eate. And after they had eaten, the said three Women and this Examinee danced, euery one of them with one of the black things aforesaid, and after their dancing the said black things did pull downe the said three Women, and did abuse their bodies, as this Examinee thinketh, for shee saith, that the black thing that was with her, did abuse her bodie. (Ivi, 90)

Ed ecco l'elemento per noi più interessante: pur essendo questa deposizione confermata da vari testimoni, i magistrati, per nulla convinti, acconsentirono alla richiesta delle imputate di approfondire l'interrogatorio dell'accusatrice. E di fatto, la ragazza ammise ben presto che "shee went to learne with one *Thompson* a Seminarie Priest, who had instructed and taught her this accusation against them [the Salmesbury witches],

because they were once obstinate Papists, and now came to Church" (ivi, 101). Nel racconto di Potts, dunque, il *sabba* – con tutti i suoi elementi di infanticidio, antropofagia e dissolutezza sessuale – non era altro che una menzogna inculcata da un pericoloso cospiratore: un sacerdote cattolico, dunque un membro di quella élite colta che, con il suo intervento "dall'alto", aveva inquinato la sincerità della giovane testimone.

Il confronto tra i due processi è estremamente significativo: da un lato abbiamo un incontro notturno privo di elementi satanici, che tuttavia conduce a dieci condanne a morte; dall'altro un vero e proprio *sabba* di tipo continentale che, derubricato dagli stessi giudici a pura superfetazione colta, porta all'assoluzione degli imputati. Niente come questo confronto tra due processi così dissimili, uniti nello stesso pamphlet dal medesimo autore, fa emergere con chiarezza la specificità storica e religiosa dell'Inghilterra di fronte al cuore del concetto cumulativo di stregoneria: il *sabba*, quando compariva completo di tutti gli elementi continentali, era un prodotto colto (e soprattutto, veniva percepito come tale).

Coda

Nel 1584, mentre sul continente ardevano copiosi i roghi, Reginald Scot componeva la sua *Discoverie of Witchcraft*, ampio trattato dominato da un potente scetticismo sull'esistenza reale delle streghe. Per l'autore, la stregoneria – osservata e analizzata alla luce della ragione – non era altro che il prodotto della facoltà immaginativa umana, e la caccia una persecuzione non solo irragionevole, ma addirittura anticristiana. Per dimostrarlo, raccolse fonti di ogni epoca: cultore dei classici, non tralasciò neppure le fonti latine. *In noctemque dies, in lucem vertere noctis*, aveva scritto Manilio nel I secolo d.C. *They turne the night into the daie, and also drive the light awai*, tradusse Scot alla fine del XVI (Scot 1584, 184).

Attraverso la figura dell'*adynaton*, l'impossibile nella realtà che si fa possibile nel mondo della poesia, Scot illuminava, e insieme ridicolizzava, le credenze sulle presunte adoratrici del diavolo, per lui null'altro che imposture, o allucinazioni, dovute al turbamento mentale di chi osserva e descrive superficialmente una realtà solo apparentemente inspiegabile.

Il suo scetticismo sull'esistenza reale delle streghe non era un dato personale ed isolato, ma faceva parte di un patrimonio condiviso in un paese, l'Inghilterra, che ebbe quasi sempre scarsa ricettività nei confronti dei trattati demonologici europei, e si dotò di un apparato di leggi che colpiva la stregoneria come crimine sociale e non come eresia. Uno scetticismo diffuso, che rese la caccia alle streghe oltre Manica un episodio assai meno cruento che sul Continente.

Forse non si trattò di luce. Ma, almeno, fu un'ombra un poco più chiara.

Riferimenti bibliografici

- Anonymous (1566), *The Examination and Confession of Certaine Wytches at Chensforde in the Countie of Essex*, London.
- Anonymous (1579), *A Detection of Damnable Driftes, practized by Three Witches arraigned at Chelmifforde in Essex*, London.
- Anonymous [W.W.] (1582), *True and Just Recorde, of the Information, Examination and Confession of all the Witches, taken at S. Oses in the Countie of Essex*, London.
- Anonymous (1592), *News from Scotland declaring the Damnable Life and Death of Doctor Fian, a Notable Sorcerer*, London.
- Anonymous (1593), *The most Strange and Admirable Discouerie of the Three Witches of Warboys*, London.
- Bailey M.D. (2007), *Magic and Superstition in Europe. A Concise History from Antiquity to the Present*, Lanham-Maryland, Rowman & Littlefield Publishers.
- Baratta Luca (2013), "Lancashire: a Land of Witches in Shakespeare's Time", *Journal of Early Modern Studies* 2, 185-208, <<http://dx.doi.org/10.13128/JEMS-2279-7149-12635>>.
- Bonomo Giuseppe (1985 [1959]), *Caccia alle streghe: la credenza nelle streghe dal secolo XIII al XIX con particolare riferimento all'Italia*, Palermo, Palumbo.
- Clark Stuart (1999 [1997]), *Thinking with Demons. The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Oxford, Oxford UP.
- Clayton J.A. (2007), *The Lancashire Witch Conspiracy. A History of Pendle Forest and the Pendle Witch Trials*, Barrowford, Barrowford Press.
- Cohn Normann (1975), *Europe's Inner Demons. An Inquiry Inspired by the Great Witch-Hunts*, London-New York, Chatto-Heinemann for Sussex UP.
- Corsi Dinora (2008), "Mulieres religiosae e mulieres maleficae nell'ultimo Medioevo", in Dinora Corsi, Matteo Duni (a cura di), «Non lasciar vivere la malefica». *Le streghe nei trattati e nei processi (secoli XIV-XVII)*, Firenze, Firenze UP, 19-42.
- Darr O.A. (2011), *Marks of an Absolute Witch. Evidentiary Dilemmas in Early Modern England*, Burlington, Ashgate.
- Di Simplicio Oscar (2005), *Autunno della stregoneria. Maleficio e magia nell'Italia moderna*, Bologna, Il Mulino.
- Eyre Kathleen (1975 [1974]), *Witchcraft in Lancashire*, Nelson, The Dalesman Publishing Company.
- Ginzburg Carlo (1966), *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi.
- (1999 [1976]), *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi.
- (1989), *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi.
- James I Stuart (1597), *Daemonologie, in Forme of a Dialogue, divided into Three Bookes*, Edinburgh. Introduzione, trad. it. e note di Giovanna Silvani (1997), *Demonologia*, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche.
- Kittredge G.L. (1929), *Witchcraft in Old and New England*, Cambridge, Harvard UP.
- Kors A.C., Peters Edward (1972), *Witchcraft in Europe, 1100-1700. A Documentary History*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

- Krämer Heinrich (2000 [1484]), *Der Hexenhammer: Malleus Maleficarum*, hrsg. von Wolfgang Behringer, Günter Jerouschek, Wolfgang Tschacher, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Larner Christina (1984), *Witchcraft and Religion. The Politics of Popular Belief*, ed. and with a foreword by Alan Macfarlane, Oxford-New York, Blackwell.
- Levack Brian (1987), *The Witch-Hunt in Early Modern Europe*, London-New York, Longman.
- Lumby Jonathan (1999 [1995]), *The Lancashire Witch-Craze. Jennet Preston and the Lancashire Witches, 1612*, Lancaster, Carnegie Publishing.
- Macfarlane Alan (1970), *Witchcraft in Tudor and Stuart England. A Regional and Comparative Study*, with an introduction by James Sharpe, London, Routledge.
- Mariniello Giuliana (2002), *Il re e la strega. Giacomo I Stuart, la donna e il diavolo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Maxwell-Stuart P.G. (1997), "The Fear of the King is Death: James VI and the Witches of East Lothian", in W.G. Naphy, Penny Roberts (eds), *Fear in Early Modern Society*, Manchester-New York, Manchester UP, 209-225.
- (2000), *Witchcraft: A History*, Stroud, Tempus Publishing.
- Millar C.-R. (2014), "The Witchcraft Confederacy", in Michael Pickering, Julie Davies (eds), *A World Enchanted. Magic and the Margins, Melbourne Historical Journal 2*, 154-172.
- Mitchell W.R. (1984), *The Lancashire Witches*, Clapham-North Yorkshire, The Dalesman Publishing Company.
- Murray M.A. (1962), *The Witch-Cult in Western Europe*, Oxford, Clarendon Press.
- Newton John, Bath Ja, eds (2008), *Witchcraft and the Act of 1604*, Leiden, Brill.
- Normand Lawrence, Roberts Gareth, eds (2000), *Witchcraft in Early Modern Scotland. James's 'Daemonologie' and the North Berwick Witches*, Exeter, Exeter UP.
- Notestein Wallace (1911), *A History of Witchcraft in England: from 1558 to 1718*, Baltimore, The Lord Baltimore Press.
- Ostorero Martine, Paravicini Bagliani Agostino, Utz Tremp Kathrin, eds. (1998), *L'imaginaire du sabbat. Edition critique des textes les plus anciens (1430 c. -1440 c.)*, Lausanne, Université de Lausanne.
- Paravicini Bagliani Agostino (2002), "La genesi del sabba intorno all'edizione dei testi più antichi", in Laura Caretti, Dinora Corsi (a cura di), *Incanti e sortilegi. Streghe nella storia e nel cinema*, Atti del Convegno "La strega, la santa e il processo" (San Miniato, 12-13 novembre 1999), Pisa, ETS, 15-29.
- Peel Edgar, Southern Pat (1985 [1969]), *The Trials of the Lancashire Witches. A Study of Seventeenth-Century Witchcraft*, drawings by Pat Southern, Nelson, Hendon Publishing.
- Poole Robert, ed. (2003 [2002]), *The Lancashire Witches. Histories and Stories*, Manchester, Manchester UP.
- Potts Thomas (1613), *The Wonderfull Discoverie of Witches in the Countie of Lancaster*, London.
- Rosen Barbara, ed. (1969), *Witchcraft in England, 1558-1618*, Amherst, The University of Massachusetts Press.
- Roughead William (1936), "The Witches of North Berwick", in Id., *The Riddle of the Ruthvens and other Essays*, Edinburgh-London, Moray Press, 144-166.
- Scot Reginald (1584), *The Discoverie of Witchcraft*, London.

- Sharpe James (1996), *Instruments of Darkness. Witchcraft in Early Modern England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- (2001), *Witchcraft in Early Modern England*, Harlow, Longman.
- (2003), *English Witchcraft 1560-1736*, consulting editor Richard Golden, London, Pickering & Chatto.
- (2013), “In Search of the English Sabbat: Popular Conceptions of Witches’ Meetings in Early Modern England”, *Journal of Early Modern Studies* 2, 161-183, <<http://dx.doi.org/10.13128/JEMS-2279-7149-12634>>.
- Stafford Henry (1953), “Notes on Witchcraft Cases, 1590-91”, in Norbert Downs (ed.), *Essays in Honour of Conyers Read*, Chicago, University of Chicago Press, 96-118.
- Swain John (1994), *Witchcraft in 17th Century England*, Bristol, Stuart Press.
- Tempera Mariangela (1981), *The Lancashire Witches. Lo stereotipo della strega fra scrittura giuridica e scrittura letteraria*, Imola, Galeati.
- Thomas Keith (1971), *Religion and the Decline of Magic. Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth Century England*, London, Weidenfeld and Nicolson.
- Trevor-Roper Hugh (1967), *Religion, the Reformation and Social Change*, London, Macmillan.

LA METAFORA DELLA LUCE (E DELLA CECITÀ) NELLA FILOSOFIA DELLA CONOSCENZA

Roberta Lanfredini

Università degli Studi di Firenze (<lanfredini@unifi.it>)

Abstract

The philosophical stance is by its very nature a generator of metaphors. Western philosophy of knowledge has always used light as a source of metaphors. That is a source which in turn produces constitutive metaphors for thought, such as evidence, clarity, distinctness, perspective, determination. The metaphor of light reveals a deeply pervasive philosophical stance, which we shall here define as *spatial* in kind. Challenging such a stance, we shall probe the possibilities and consequences of a temporal kind of paradigm, which, by placing duration and not distance at the centre of its reflections, will bring out the reasons for opacity, or even blindness, in philosophy.

Keywords: *intentionality, phenomenology, philosophy of knowledge, touch, vision*

1. *La luce e la vista*

L'atteggiamento filosofico è, per sua stessa costituzione, generatore di metafore. La filosofia della conoscenza occidentale utilizza da sempre, come matrice metaforica, la luce. Una matrice che produce criteri costitutivi del nostro stesso modo di pensare: evidenza (problematico parlare di un'evidenza dell'ascolto, e tantomeno del tatto), chiarezza, distinzione, prospettiva, parte, oggetto, dato, manifestazione, fenomeno (la cui etimologia rimanda all'apparire), essenza. Tutti questi concetti incarnano, ognuno a suo modo, la luce. Così parliamo di parole o concetti illuminanti, di sguardo interiore, di raggio intenzionale. La filosofia della conoscenza, si potrebbe dire, è da sempre profondamente legata alla vista e alla visione e, da sempre, evita l'oscurità, le tenebre. Per Goethe l'occhio si è formato sulla luce e per la luce, e questo non sarebbe stato possibile se l'occhio non avesse qualcosa di solare. Nelle lingue indoeuropee moderne "teoria" indica la concettualizzazione astratta, in opposizione alla prassi. Ma nel suo senso originario "theoria" significa "vedere": percezione visiva, contemplazione, visione spaziosa che coglie l'insieme, anche esperienza

visionaria. L'intreccio di visione (illuminazione) e scienza (sapienza) ha origini antichissime e pare indissolubile.

Si può evitare l'oscurità per motivi morali, oppure per motivi psicologici. Ma vi sono anche motivi teorici che portano ad amare la luce e a evitare l'oscurità. Il primo risiede nel fatto che la vista, a differenza del tatto, dell'olfatto, ma anche dell'udito, è generatrice di distanza. Il secondo motivo risiede nel fatto che la luce, a differenza della tenebra, è generatrice di determinazione. Le due istanze si richiamano e si compenetrano. L'intera filosofia della conoscenza occidentale, fin dall'origine, anela alla distanza e alla determinazione. Se vediamo le cose dal punto di vista antropologico, l'essere umano deve la scoperta del campo visivo alla conquista della posizione eretta. Ben poco si sa della sua origine. Che sia stato l'avanzare delle savane e il ritrarsi delle foreste a costringere ad adattare il campo visivo alle nuove condizioni spingendo così verso la posizione eretta, oppure il controllo della temperatura corporea agevolato dalla postura eretta come altri suggeriscono, al filosofo interessa soprattutto il risultato di questa portentosa acquisizione (Plessner 2008 [1980]). Con la conquista della posizione eretta, i cosiddetti sensi distali (visione e ascolto) assumono il comando. A essi viene affidato il compito di oggettivare. Vedere è sempre vedere qualcosa. E vedere qualcosa significa mettere in luce, profilare, confinare, limitare rispetto a uno sfondo. In questo modo si esercita l'attenzione la quale, al pari di un raggio (il raggio attenzionale), fa emergere qualcosa illuminandolo e gettando nell'ombra lo sfondo.

Fra l'altro è possibile una attenzione visiva e uditiva, non un'attenzione tattile o olfattiva. Con il tatto e l'olfatto sono le cose a venire verso di noi. La vista, al contrario, fa sì che siamo noi a prostrarci verso le cose. Il protrarsi verso le cose è la premessa del dominio sulle cose. Per questo c'è chi ha scorto (scorgere: un verbo visivo) nella vista e nella sua connessione con la luce la matrice profonda della tecnica (Heidegger 1950; ed. it. 2000). La vista ha anche il compito di astrarre: l'astrazione isola, quindi illumina, alcune proprietà (quelle comuni e essenziali) mettendone in ombra altre. Una selezione, questa, preclusa agli altri sensi. La vista permette infine di riflettere: l'introspezione, il guardarsi o scrutarsi dentro, il chiarire i propri intenti, presuppongono una pratica visiva, sia pure traslata. L'occhio, e la luce, servono per conoscere. Per questo le espressioni relative al sapere in greco mostrano chiaramente una preponderanza della sfera visiva. Il vedere lascia inoltre le cose così come sono (si pensi alla formula "si mostra da sé") e il contatto con loro avviene attraverso la distanza. Tale "remota prossimità" (l'espressione è di Husserl) soddisfa pienamente l'ideale della verità (la parola *Wahrnehmung* significa percezione ma la sua composizione rimanda all'atto di afferrare la verità).

Nella fenomenologia di Edmund Husserl il concetto che meglio di tutti esprime questo intreccio di distanza e prossimità della visione è il concetto di intenzionalità. Stando alla definizione che Brentano dà di questo

termine, l'intenzionalità si riferisce alla capacità che gli stati di coscienza hanno di rivolgersi, o di riferirsi, a oggetti, stati di cose o eventi. Il concetto di intenzionalità permette a Brentano di tracciare una rigorosa distinzione, un criterio di demarcazione fra ciò che è mentale e ciò che non è mentale, fra fenomeni di coscienza e fenomeni fisici. Solo i fenomeni mentali hanno, infatti, una direzione intenzionale: ogni percezione ha un percepito, ogni desiderio un desiderato, ogni giudizio un giudicato, e così via.

Husserl pone la definizione di intenzionalità a fondamento della sua analisi della coscienza, ma con una importante revisione: per Husserl, infatti, contrariamente a quanto sostenuto da Brentano, non tutti gli stati di coscienza sono intenzionali (Husserl 1968 [1900-1901]). Non sono intenzionali, ad esempio, le sensazioni, ma anche stati di coscienza più complessi come la depressione, oppure l'ansia, i quali si distinguono dagli stati di coscienza intenzionali (la paura, ad esempio, oppure un sentimento di tristezza per qualcosa di determinato). Così, a differenza che per Brentano, l'intenzionalità, pur rimanendo la funzione essenziale della coscienza, quella funzione senza la quale una coscienza non può dirsi veramente tale, non funge più da criterio di demarcazione fra fisico e psichico. Il mettere al centro della fenomenologia il concetto di intenzionalità ha questa importante conseguenza: qualsiasi fenomeno è necessariamente relativo a uno stato di coscienza; non esistono oggetti che non siano intenzionati da un vissuto (*Erlebnis*) intenzionale. Il che è come dire che non esistono oggetti che non siano messi in luce da uno stato di coscienza, il quale funge da raggio intenzionale o attenzionale.

In primo luogo, il metodo fenomenologico propone una analisi descrittiva degli stati di coscienza. La fenomenologia non indaga le cause psico-fisiologiche che determinano il sorgere dei nostri vissuti; essa non spiega bensì si limita a descrivere in modo puro e evidente ciò che è dato alla coscienza. Così facendo, la fenomenologia non descrive il vissuto in quanto radicato in un particolare organismo e in una determinata situazione, né ha a che fare con regolarità psicologiche fondate sulla natura umana (come era il caso, ad esempio, di Hume). Così facendo, essa tratta come non di sua competenza l'analisi della genesi psicologica del vissuto, così come l'analisi di una eventuale matrice organica del vissuto. Analisi descrittiva significa quindi, per il fenomenologo, analisi dei vissuti presi in se stessi, della struttura della soggettività in quanto tale.

In secondo luogo, la fenomenologia si propone come indagine eidetica o essenziale: essa analizza le strutture invarianti dei vissuti e degli oggetti a cui i vissuti si riferiscono, operando con descrizioni che hanno validità necessaria e essenziale. Tale atteggiamento si concentra in primo luogo sulle entità logiche: considerando la logica come una teoria degli oggetti ideali, la fenomenologia esprime un chiaro oggettivismo e anti-psicologismo. L'indagine eidetica, tuttavia, non si limita alle sole entità logiche, estendendosi a tutti i fenomeni, compresi i vissuti. Anche in questo caso, infatti, non è tanto l'individuo quello che la fenomenologia ha di mira quanto la sua struttura

essenziale. Il concepire la fenomenologia come indagine di essenze non è inoltre, per Husserl, in contrasto con l'assoluta priorità della soggettività: le strutture invarianti dell'esperienza e degli oggetti che in tale esperienza si mostrano, devono infatti essere concepite come strutture fornite dalla soggettività e non come strutture che gli oggetti esibirebbero in sé e per sé.

In terzo luogo, la fenomenologia si propone come indagine trascendentale: gli oggetti verso cui i vissuti di coscienza sono intenzionalmente rivolti sono oggetti costituiti dalla soggettività. Qualsiasi riferimento a entità che non siano il risultato di tale costituzione, come la tradizionale cosa in sé di ascendenza kantiana, devono essere "sospesi", "neutralizzati" dal metodo fenomenologico. Strumento fondamentale dell'indagine trascendentale è l'*epochè* fenomenologica: essa ha lo scopo di mettere fra parentesi la credenza nella effettiva esistenza del mondo, permettendo così di interrompere quella adesione ingenua alla realtà che si verifica nell'atteggiamento naturale per poi riversarsi nelle scienze positive, che nell'atteggiamento naturale sono radicate.

È facile constatare come le nozioni di riflessione, di riduzione eidetica e, infine, di trascendentale, siano tutte fondate su un paradigma di tipo visivo, quindi sulla luce. La messa a fuoco scorta dalla riflessione, l'invarianza nella variazione conquistata dalla riduzione eidetica e, infine, la costituzione dell'oggetto operata dalla nozione di trascendentale, altro non sono che diverse strategie le quali puntano verso lo stesso risultato: quello di "ritagliare", isolare, illuminare, qualcosa rispetto a uno sfondo.

2. *La cecità e il tatto*

In anni recenti, in filosofia, si assiste all'insorgere di un'altra matrice metaforica, complementare a quella della luce. Si tratta della metafora della cecità. L'organo che maggiormente incarna questa metafora è il tatto. Senso prossimale, e non distale, il tatto è per sua stessa definizione cieco. Più conforme alla comprensione che alla spiegazione e alla descrizione, il tatto è il senso somatologico per eccellenza, poiché in esso il corpo entra in scena come attore principale; non il corpo come *Körper* ma corpo come *Leib*, non come corpo fisico, quindi, ma corpo vivo. Proprio in quanto quintessenza della prossimità e dell'assenza di distanza, il tatto è prezioso nella sua cooperazione con la vista quando occorre assicurarsi della realtà della cosa e siamo in procinto di compiere un'azione. Al tatto manca un aspetto fondamentale, che la vista ha grazie alla luce: esso non è in alcun modo generatore di rappresentazioni né di astrazioni. D'altro canto, il tatto ci ricorda che il nostro comportamento deve sempre fare i conti con la resistenza delle cose, fino a collidervi e talvolta a infrangersi contro. Al tatto, infine, non interessa tanto oggettivare quanto assumere il valore che gli oggetti hanno per noi; la loro, appunto, incorporazione. In ciò può esser visto risiedere, per alcuni, il primato del tatto rispetto alla vista: solo in esso, infatti, percezione di sé

e percezione dell'estraneo si condizionano a vicenda, preziosa circolarità, questa, che costituirebbe la base vitale di una percezione.

Qual è il tipo di filosofia che si genera dal considerare centrale la metafora del tatto? Si tratta di una filosofia le cui parole chiave sono azione più che rappresentazione; abilità più che conoscenza, ciò che gli anglosassoni rendono con la distinzione fra *know how* e *know that*. Ma, soprattutto, si tratta di una filosofia che privilegia la conoscenza tacita rispetto a quella esplicita, lo sfondo rispetto alla figura, l'oscurità dell'automatismo rispetto alla luminosità del raggio cosciente e attenzionale. Molti studi, non solo filosofici ma anche neuro-scientifici, si muovono in questa direzione. Julian Jaynes (1976) afferma che si pensa ancor prima di sapere a che cosa si dovrà pensare e che la maggior parte del nostro ragionare non è affatto cosciente: per lo più i nostri ragionamenti sono inferenze automatiche compiute dal nostro sistema nervoso, procedimenti in cui la coscienza non solo non è necessaria ma, se fosse attiva, sarebbe di impedimento. Le intuizioni cosiddette illuminanti in realtà sembrano così essere cieche, consone più all'incubazione che al pensiero attivo, più all'inferenza analogica che a quella logica. La coscienza si radicherebbe così in pratiche simili alla performance improvvisata di un pianista, che poco o nulla ha a che fare con il cono di luce dell'attenzione o dell'introspezione.

La riqualificazione dell'automatismo e della dimensione tacita conduce la filosofia a indagare un modello profondamente diverso. Il dominio della vista, e della luce, plasma il pensiero modellandolo su concetti di tipo spaziale (primo fra tutti quello di parte, determinazione, prospettiva). Al contrario, l'importanza del tatto (e della cecità) fa sì che il pensiero configuri concetti che seguono un andamento temporale. Le "ragioni" della opacità (spesso si sente parlare, ad esempio, di intelligenza emotiva o intuitiva) trovano le loro radici non tanto nel presente (legato, ancora una volta, alla luce), quanto nel passato, nella storia. La dimensione tacita della conoscenza e la valorizzazione dell'indeterminato, dell'indistinto, dello sfondo, ci suggerisce infatti di attingere più che alla dimensione personale a quella impersonale, quella stessa dimensione che fa dire a Merleau-Ponty che "si percepisce in me", che la nostra esperienza si innesta in un flusso generale "qui fuse à travers moi sans que j'en sois l'auteur" (Merleau-Ponty 1945, 250; "che defluisce dentro di me senza che io ne sia l'autore", trad. it. di Bonomi 2003, 292) e che "Le sujet de la sensation n'est ni un penseur qui note une qualité, ni un milieu inerte qui serait affecté ou modifié par elle, il est une puissance qui co-naît à un certain milieu d'existence ou se synchronise avec lui" (ivi, 245-246; "l'oggetto della sensazione non è né un pensatore che annota una qualità, né un ambito inerte che sarebbe colpito e modificato da essa, bensì una potenza che co-nasce a un certo contesto d'esistenza e si sincronizza con esso", trad. it. ivi, 288). È, quello dell'impersonale, un tema molto importante in filosofia, che vede la coscienza iscriversi in una storia (la storia filo e onto-genetica, gli orizzonti culturali, ecc.).

La fenomenologia che emerge dalla metafora del tatto si baserà quindi su assunti profondamenti differenti da una fenomenologia che utilizza come metafora di riferimento la vista. In primo luogo, la descrizione degli stati di coscienza lascerà il posto alla trattazione della dimensione iletica, patica, affettiva, sostituendo così la trasparenza del metodo riflessivo con l'opacità di quello che viene definito da Merleau-Ponty metodo interrogativo. Se il primo privilegia, come abbiamo visto, la distanza, il secondo privilegia la prossimità o, meglio ancora, l'immersione. La coscienza prima ancora di rappresentarsi il mondo *si fa mondo* e si fa mondo attraverso il corpo.

In secondo luogo, il ricorso a nozioni di tipo tattile sottolinea la centralità del corpo vivo. La carne non è estensione corporea dotata di movimento cinestesico, ma esperienza originaria di contatto con un mondo. Essa si fonda sulla reversibilità fra senziente e sensibile, cioè sul cogliere ciò che consideriamo "esterno" come il rovescio di ciò che consideriamo "interno"; proprio "comme si l'espace se mettait à se connaître intérieurement" (Merleau-Ponty 1945, 93; "come se lo spazio cominciasse a conoscersi interiormente", trad. it. ivi, 111). Per mezzo di essa non si intende qualcosa, ma "si intende in me" qualcosa. L'uso costante della forma impersonale ("si pensa in me", "si percepisce in me", ecc.) indica una nuova apertura della fenomenologia a una ontologia del trans-individuale o dell'inter-corporale. Ogni nostra percezione, o pensiero, o movimento nel mondo è innestato in una rete di relazioni le quali concorrono a costituire una sorta di "sensorio comune". E ciò si verifica proprio a partire dalla sensazione:

Par la sensation, je saisis en marge de ma vie personnelle et des mes actes propres une vie de conscience donnée d'où ils émergent Chaque fois que j'éprouve une sensation, j'éprouve qu'elle intéresse non pas mon être propre, celui dont je suis responsable et dont je décide, mais un autre moi. (Ivi, 249)

In virtù della sensazione, io colgo al margine della mia vita personale e dei miei atti propri una vita di coscienza anonima dalla quale essi emergono Ogni qualvolta provo una sensazione, sento che essa concerne non il mio essere proprio, quello di cui sono responsabile e di cui decido, ma un altro io. (Trad. it. ivi, 293)

Tutto ciò risulta particolarmente evidente nel rapporto fra il bambino appena nato e la madre, caratterizzato da una sorta di intersoggettività carnale. La comunicazione fra madre e bambino è guidata da regole che potremmo definire circolari, come reversibilità e transitivismo, in cui è l'integrazione, più che la distinzione, a caratterizzare la relazione. Concepire la percezione non come atto personale ma come tessuto impersonale in cui gli altri esseri non sono altro che "varianti di noi stessi", cambia radicalmente la prospettiva fenomenologica. Tale prospettiva da personale si fa impersonale, da solipsistica relazionale: tutti gli esseri si costituiscono reciprocamente a partire da una carne comune, da una ma-

teria che è di per sé espressiva. Il rapporto fra corpo vivo e mondo non è quindi di mera vicinanza, ma di implicazione, nel senso che il primo vive uno spazio per così dire orientato, o di situazione: “L’espace corporel peut se distinguer de l’espace extérieur et envelopper ses parties au lieu de les déployer” (ivi, 135; “lo spazio corporeo può distinguersi dallo spazio esterno e avvolgere le sue parti anziché dispiegarle”, trad. it. ivi, 154); “son corps est la puissance d’un certain monde (ivi, 142; “il corpo è una potenza in un certo mondo”, trad. it. ivi, 160), nel senso che il suo movimento non pone il mondo, ma lo attraversa.

Attraverso la sensazione, il corpo e il movimento si inaugura quella “reprise de l’extérieur dans l’intérieur et de l’intérieur par l’extérieur” (ivi, 172; “ripresa dell’esteriore nell’interiore e dell’interiore da parte dell’esteriore”, trad. it. ivi, 187), cioè quella circolarità, inerenza, reversibilità fra interno e esterno, in grado di estendere e di aprire la dimensione soggettiva a quanto, fino a quel momento, veniva considerato, semplicemente, altro da sé. Le sensazioni non sono contenuti sensoriali, ma “modification de tout mon corps” (ivi, 280; “modificazioni del mio corpo”, trad. it. ivi, 423), cioè simbiosi, modi di penetrazione dell’ambiente esterno (ivi, 415); i quali sottintendono uno “‘couche originnaire’ du sentir qui est antérieure à la division des sens” (ivi, 279; “‘strato originario’ del sentire che precede la divisione dei sensi”, trad. it. ivi, 306). In questo senso è lecito dire che “la sensation est à la lettre une communion” (ivi, 263; “la sensazione è alla lettera una comunione”, ivi, 289).

Infine, forse la cosa più importante, il corpo vivo ha una storia, quindi una natura temporale: in esso convogliano, mediante un processo di differenziazione, gli orizzonti temporali naturali che costituiscono la sua genesi filo e onto-genetica. Da questo punto di vista, l’organismo appartiene all’individuo tanto quanto appartiene al mondo circostante, e non solo a quello specificamente umano, ma anche a quello animale, vegetale e anche minerale. Tutti gli esseri sono “varianti di noi stessi”, poiché emergono da quel suolo rispetto al quale le linee familiari emergono come nodi, giunture, nervature. Se la coscienza fenomenologica fondata su una metafora visiva è essenzialmente radicata nel presente, la coscienza fenomenologica che utilizza in modo pervasivo la metafora del tatto, si radica nella memoria. Memoria che, lungi dall’essere considerata come il collocare dati passati in qualche cassetto o registro della nostra coscienza, diviene il passato che sostiene la nostra coscienza. Porre l’accento sull’impersonale e sull’anonimo che vive in noi e considerare la memoria come prioritaria, puntano verso lo stesso risultato: quello di ridimensionare la centralità della nozione di persona, o di soggettività chiusa, a favore della storia rispetto alla quale l’individualità sbocca e si realizza. Se ora estendiamo il portato della memoria, considerando anche i ricordi latenti presenti nello strato più profondo della coscienza, diventa più semplice comprendere in che senso nel secondo caso l’individuo, proprio perché partecipe di una lunga storia collettiva, vive

una dimensione ontologica che da chiusa si fa aperta. L'individuo può ora essere letto come "sutures de mon corps phénoménal sur le monde primordial" (ivi, 420; "sutura del mio corpo fenomenico sul mondo primordiale", trad. it. ivi, 455) e la sua percezione come inerenza alle cose, quindi come un evento che partecipa a un ambiente comune. Più che di direzione intenzionale, è opportuno riferirsi, in questo caso, a "un arc intentionnel" (ivi, 176; "arco intenzionale", trad. it. ivi, 191), un arco che "qui projette autour de nous notre passé, notre avenir, notre milieu humain, notre situation physique, notre situation idéologique, notre situation morale" (*ibidem*; "proietta attorno a noi il nostro passato, il nostro avvenire, il nostro ambiente umano, la nostra situazione fisica, la nostra situazione ideologica, la nostra situazione morale", trad. it. *ibidem*) e, facendo ciò, conduce a una apertura al mondo-ambiente che sarebbe riduttivo definire intersoggettiva proprio perché opaca, anonima e impersonale: "la conscience découvre en elle-même ... l'opacité d'un passé originaire" (ivi, 420; "la coscienza scopre in se stessa l'opacità di un passato originario", trad. it. ivi, 455) e proprio in virtù di tale opacità essa si apre a qualcosa di altro da sé.

Il che è un modo per dire che la luce della visione sboccia a partire dalla cecità, ed è da essa sostenuta. E non, contrariamente a quanto solitamente riteniamo, da essa ostacolata e contrastata.

Riferimenti bibliografici

- Heidegger Martin (1950), "Der Ursprung des Kunstwerkes", in Id., *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1-74. Trad. it. di Ivo De Gennaro (2000), *L'origine dell'opera d'arte*, Milano, Marinotti.
- Husserl Edmund (1900-1901), *Logische Untersuchungen*, Halle a. S., Max Niemeyer, 2 Bde. Trad. it. e cura di Giovanni Piana (1968), *Ricerche logiche*, Milano, Il Saggiatore.
- (1913), *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Halle a. S., Max Niemeyer. Trad. it. e cura di Vincenzo Costa (2002), *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi.
- (1954), *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Haag, Nijhoff. Trad. it. di Enrico Filippini (1961), *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale. Introduzione alla filosofia fenomenologica*, Milano, Mondadori.
- Jaynes Julian (1976), *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Houghton Mifflin, Mariner Books.
- Merleau-Ponty Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard. Trad. it. e cura di Andrea Bonomi (2003), *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani.
- (1964), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard. Trad. it. e cura di Andrea Bonomi (1969), *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani.
- Plessner Helmuth (1980), *Anthropologie der Sinne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. it. di Marco Russo (2008), *Antropologia del sensi*, Milano, Raffaello Cortina.

IL RUOLO DELLA LUCE E DEI SUOI EFFETTI NELLE PASSIONS DEL CINEMA DEI PRIMI TEMPI

Ferdinando Gizzi

Università degli Studi di Firenze (<nando.gizzi@gmail.com>)

Abstract:

In one of the most significant early cinema genres, the *Passions*, i.e. the first films about the life of Christ, that appeared as technologically and linguistically modern as strictly connected to a centuries-old tradition, light played a key role: first of all, as a paradigmatic and metaphorical element that allowed, legitimated and made possible the representation of the Gospel through that new medium; secondly, as an iconographic and symbolic element depending on the well-established figurative tradition, embraced by and integrated in this; finally, re-elaborated through the visual possibilities offered by the new filmic technique and language, as an element which opened and directed this traditional representation toward a new – cinematographic and modern – dimension.

Keywords: *early cinema, Jesus Christ, light, modernism, Passions*

All'inizio della storia del cinema, e nel corso di tutto il cosiddetto periodo "delle origini" (1895-1916)¹, si affermò e conobbe una diffusione enorme

¹Quando si parla di cinema "delle origini" (o, secondo altre possibili definizioni elaborate a partire da altri possibili punti di vista, di "cinema primitivo", "cinema dei primi tempi", o "cinematografia-attrazione"), si intende un determinato periodo della storia del cinema a cui corrisponde una determinata forma visuale: per quanto riguarda il periodo, quello che si estende dall'avvento del cinematografo, nel 1895 (e più generalmente, dall'apparizione delle prime proiezioni animate, nel corso degli anni Novanta dell'Ottocento), fino agli anni a cavallo dello scoppio della I Guerra Mondiale, tra 1914 e 1916; per quanto riguarda la forma, il cinema delle origini si colloca nell'ambito delle altre espressioni *popolari* di quel tempo, come spettacolo di immagini in movimento, inizialmente e per lo più di natura *ambulante*, basato sulla logica e sul paradigma dell'*attrazione* (tecnologica, visuale e spettacolare) in cui lo scopo, l'interesse, i mezzi stessi sono rivolti a *stupire* e a *mostrare* (in primo luogo mostrare la realtà in sé, ovvero delle immagini reali che si muovono) piuttosto che a *raccontare*; solamente intorno al 1916, infatti, si verificherà l'*istituzionalizzazione* e la definitiva affermazione del cinema come strumento e linguaggio essenzialmente consacrati alla *narrazione* (Gaudreault 2004; Strauven 2006).

per gli standard dell'epoca un particolare genere filmico in cui la luce rivestì, tanto simbolicamente quanto concretamente, un ruolo paradigmatico e fondante: il genere delle prime rappresentazioni cinematografiche della vita di Cristo, più generalmente conosciute con il nome di *Passioni* o *Passions*, alla francese, perché furono soprattutto i francesi che si specializzarono nella loro produzione, anche se non mancarono esempi italiani, americani e inglesi.

Di tale genere, oggi si contano almeno una quarantina di esempi, conservati nei principali archivi e nelle principali cineteche europee ed americane; tuttavia, cercare di stabilirne un numero esatto e pensare di ricostruirne un catalogo che si proclami assolutamente veritiero, del tutto privo di incertezze e di errori, è impresa ardua se non addirittura impossibile per la natura stessa di quel cinema e della particolare forma filmica in questione².

Questi film, che “linguisticamente” condivisero i caratteri tipici delle *vues animées* del loro tempo (concezione per *tableaux* autonomi, indipendenti, separati; corrispondenza assoluta – “teatrale” – tra quadro e scena; frontalità e immobilità del punto di vista; narratività del tutto estrinseca al succedersi delle immagini; accompagnamento musicale e presenza di un imbonitore a commentare, spiegare e seguire l'azione, etc.), d'altro lato e proprio a causa del soggetto rappresentato, il soggetto sacro per eccellenza, elaborarono caratteristiche proprie e finirono per costituire un caso eccezionale, ritrovandosi nel cuore di una tradizione culturale e iconografica millenaria rispetto alla quale si posero come epigoni ed eredi³.

² Sulle difficoltà metodologiche relative all'identificazione, alla datazione e alla descrizione dei film del cinema delle origini e del genere delle *Passions* in particolare, una chiara quanto utile sintesi è stata fornita da Alain Boillat e Valentine Robert nell'introduzione del loro studio sulla *Passion Pathé 1902-1905*: qui essi, riprendendo la definizione di Elsaesser dei film dei primi tempi come prodotti “semi-finiti” e “forme aperte” (2006), e, rispetto al caso specifico delle *Passions*, la definizione di “film-palimpsesti” di Gunning (1992) e di “nuovo fatto col vecchio” di Gaudreault e Gauthier (2011), arrivano a paragonare il lavoro dello storico del cinema dei primi tempi al metodo filologico dello studio di manoscritti medievali, riconoscendo, all'origine di entrambi i fenomeni, la medesima “variance intrinsèque” (Boillat, Robert 2010, 33-42).

³ Tali film furono infatti realizzati a partire da riferimenti espliciti o impliciti alla tradizione iconografica e figurativa – con casi di vere e proprie citazioni e *re-mise en scène* di opere d'arte più o meno conosciute – per ragioni di rispetto del soggetto rappresentato, per senso di attinenza alla *verità storica* (comunque concepita dentro una dimensione iconografica già conosciuta e condivisa, e da rendere dunque ri-conoscibile), e per volontà, da parte dei primi produttori, di elevare il mezzo cinematografico e spingerlo verso un riconoscimento sociale alto, legittimo e perfino artistico. Sulla varietà tipologica e di ragioni dei riferimenti pittorici nei primi film su Cristo (cfr. Gizzi 2015).

Tra i caratteri maggiori della loro eccezionalità *culturale*⁴, il principale fu forse il fatto che questi film, in cui si figurava e si visualizzava come “per stazioni” il mistero della vita di Cristo, si trovarono ammessi nello spazio sacro e vennero proiettati all’interno delle chiese, al pari e affianco delle altre immagini e allo stesso titolo delle altre arti.

Si trattò, è ovvio, di una questione molto dibattuta, non da tutti accettata e approvata, e permessa solo a determinate condizioni: ad esempio che la proiezione fosse preceduta e conclusa da una preghiera e una funzione religiosa, che fosse accompagnata unicamente da musica sacra, e che venisse presieduta e commentata da un prete⁵.

Inoltre va pure precisato che le *Passions* furono ammesse all’interno delle chiese nello stesso momento e in relazione inscindibile con le proiezioni ad immagini fisse, e, come queste, in posizione subordinata rispetto alle forme di rappresentazione tradizionale: ovvero e per lo più come strumento didattico e come moderna forma di catechesi e di apostolato popolari⁶.

Eppure fu solamente nel dicembre 1912 che un Decreto della Sacra Congregazione Concistoriale, l’*Actae Apostolicae Sedis* IV, riconobbe definitivamente la natura della rappresentazione contenuta e offerta dalle *Passions* filmiche, così come quella del cinema nella sua interezza, in una mera dimensione di spettacolo, separandola e distinguendola di fatto dalla sua definizione come *immagine*: non per forza spettacolo “cattivo” ma, proprio in quanto “spettacolo”, estraneo nella sua essenza alla possibilità di rappresentare e cogliere il divino e dunque non paragonabile e non affiancabile

⁴ È vero però che anche *linguisticamente*, ovvero rispetto all’evoluzione del linguaggio cinematografico in senso stretto, questi film presentarono caratteri di eccezionalità: in particolare, la conoscenza universale dell’argomento da parte degli spettatori diede la possibilità ai produttori e agli espositori di vendere insieme e di montare in successione molti più quadri rispetto alla media del periodo, raggiungendo lunghezze e metraggi inediti per l’epoca, e di pervenire a una prima narrazione e a una linearizzazione cinematografica *ante litteram*. L’ambito ristretto del presente studio, non ci permetterà di soffermarci dettagliatamente sulle caratteristiche propriamente linguistiche dei primi film su Cristo, d’altronde già ampiamente discusse dai principali storici del cinema. (Musser 1990, 193-223; Burch 1991, 137-155; Boillat 2007).

⁵ Simili prescrizioni si ritrovano, ad esempio, nella *Revue du clergé français*, [s.a.] 1908, 232-233.

⁶ Sul rapporto fondante e inscindibile delle *vues animées* con quelle fisse nel contesto della proiezione all’interno delle chiese, si pensi ad esempio al fatto che già a partire dal 1903, il servizio di proiezioni legato al movimento dei padri assunzionisti della Bonne Presse, che più si batteva per il loro riconoscimento e la loro introduzione nello spazio sacro, mise in commercio un apparecchio, *L’Immortel*, che poteva servire sia per le proiezioni fisse che per quelle animate, permettendo di passare istantaneamente e indifferentemente dalle une alle altre. Sulla questione delle proiezioni nelle chiese e del rapporto inscindibile, in esse, tra *vues fixes* e *vues animées*, si vedano André 1992 e Saint-Martin 2012.

alle rappresentazioni possibili attraverso le arti tradizionali, come la pittura e la scultura; e di conseguenza lo espulse dalle chiese e lo rigettò in una dimensione totalmente laica e secolarizzata⁷.

Proprio la natura ambigua delle prime *Passions* cinematografiche, oscillanti tra cultura bassa/popolare (quella propria al cinema dei primi tempi) e tradizione colta/artistica (quella relativa al soggetto rappresentato), e – ancor più significativamente – tra una loro definizione come *immagine* e una loro concezione come *spettacolo*, ci induce a considerare un primo aspetto del rapporto da esse intrattenuto con la tematica e l'elemento della luce.

Che cosa, infatti, almeno fino al 1912, aveva reso possibile anche solo l'idea – che oggi ci appare per lo meno bizzarra – di utilizzare quei film in un tal modo e per un tal scopo, “dentro il tempio”, al pari di qualsiasi altra immagine? Su che cosa si basava l'ipotesi di una loro legittimità in tal senso? Sulla loro *natura luminosa* e sul loro rapporto con la luce, appunto: sul fatto che fossero, innanzitutto e principalmente, delle immagini *lumineuse*.

“L'image lumineuse rend lumineuse l'idée” (Abbé Thellier de Poncheville 1905, 357; L'immagine luminosa rende luminosa l'idea⁸): è questo infatti uno degli argomenti principali sostenuti dai fautori delle proiezioni nelle chiese, e in particolare di quelle cinematografiche che ne rappresentavano la forma più alta, moderna ed evoluta; lo afferma con convinzione anche Georges-Michel Coissac, direttore della rivista dei padri assunzionisti *Le Fascinateur*, fondata nel 1903 e appunto dedicata ad ogni sorta di questione pratica e teorica relativa alle proiezioni: “Les cinématographes, avec leur projections animées, vivantes, constituent le *summum* de la projection” (Coissac 1903, 1; I cinematografi con le loro proiezioni animate, viventi, costituiscono il vertice della proiezione).

⁷ In particolare il decreto recitava: “In questi ultimi anni, con una certa frequenza, si vanno tenendo nelle chiese spettacoli cinematografici, o di proiezioni [*per cinematographa et projectiones, ut aiunt, actiones ... scaenicae*]; ma ciò, per quanto suggerito dal santo proposito di favorire la formazione religiosa dei fedeli, è stato giudicato facile occasione di pericoli e di inconvenienti. Avendo perciò alcuni ordinari chiesto alla Santa Sede se tale pratica si possa tollerare, o se piuttosto se non si debba proibire, la questione è stata proposta agli eminentissimi padri della Sacra Congregazione Concistoriale. Questi, considerando che le chiese consacrate a Dio, nelle quali *vengono celebrati i divini misteri e i fedeli vengono indirizzati alla vita spirituale e soprannaturale, non si debbano impiegare ad altri usi, tanto meno per tenervi spettacoli, per quanto onesti e pii*, hanno deciso di assolutamente vietare nelle chiese ogni sorta di proiezioni e di spettacoli cinematografici. Sua Santità il Papa Pio X ha approvato e confermato la sentenza degli eminentissimi padri, ed ha ordinato che si promulgasse questo decreto vietante siffatti spettacoli nelle chiese” (Baragli 1958, 33; il corsivo è mio).

⁸ Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono dell'autore.



Fig. 1 - Frontespizio della rivista *Le Fascinateur*,
Fonds Bayard/Archives des Augustins de l'Assomption, Paris⁹

La luce della proiezione viene concepita e affermata come vettore di un messaggio che colpisce i sensi e al contempo, attraverso la sua immaterialità, suggerisce il mondo spirituale che rivela: essa cioè, si scrive ancora sulle pagine del *Fascinateur*, non si limita a “*éclairer le monde matériel*”, ma arrivando a colpire “*le monde intellectuel et moral*” (Coissac 1906a, 39; illuminare il mondo materiale ... il mondo intellettuale e morale) diventa, propriamente, *illuminazione*.

Così concepite, ovvero come immagini luminose spirituali, come illuminazioni capaci di insegnare e comunicare le verità della fede attraverso la seduzione del visuale¹⁰ (assolvendo così alla triplice funzione, mnemonica, didattica ed emozionale, che la Chiesa attribuiva alle immagini sin dalle origini della sua storia¹¹), le *Passions* sembrarono allora rivelare un

⁹ Le figure 1 e 2 sono qui riprodotte su gentile concessione dell'Archivio della Congregazione degli Augustins de l'Assomption, Paris.

¹⁰ Sulla questione dell'impatto emotivo delle immagini nei suoi aspetti più generali ha riflettuto tra i primi David Freedberg nel suo precoce saggio *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (1989).

¹¹ Si legga ancora, sul triplice potere e la triplice funzione riconosciuti alle proiezioni luminose: “*Par les projections les vérités ne s'adressent plus seulement à la mémoire et à l'intelligence, elles parlent aux sens ... [Les projections] impressionnent l'imagination, elles gagnent le cœur, elles saisissent de la sorte l'âme et la recueillent sur les hauteurs de l'esprit*

rapporto con la più nobile e antica arte delle vetrate delle cattedrali medievali: fu proprio su un simile paragone che si fondò la legittimità della loro produzione e della loro proiezione nelle chiese e il loro riconoscimento, almeno iniziale, al fianco delle altre arti.

Un paragone che Coissac si premurava di sottolineare con enfasi:

Les vitraux, n'ont-ils pas été des peintures attrayantes lumineuses offertes aux peuples dans les âges de la foi? ... Ce qui déroute dans les projections n'est en somme que les perfectionnements apportés aux vieux systèmes ... La conclusion est qu'il n'y rien de nouveau: il n'y a que un développement ... Les tableaux lumineux ont brillé dès les XI^e et XIII^e siècle, et maintenant l'introduction du pétrole, de l'acétylène, du gaz, de l'électricité dans les églises, après des longs combats contre ces nouveaux rayons, amène la projection lumineuse autrement vivante et beaucoup moins coûteuse que la verrière ridée de plomb de nos pères. (Coissac 1906b, 312-313)

Le vetrate, non sono forse state delle pitture luminose attraenti, offerte ai popoli negli anni di fede? ... Ciò che sconcerta nelle proiezioni luminose non è insomma che un perfezionamento apportato agli antichi sistemi ... La conclusione è che non c'è niente di nuovo: non c'è che sviluppo ... I quadri luminosi hanno brillato sin dal XII e XIII secolo, e ora l'introduzione del petrolio, dell'acetilene, del gas, dell'elettricità dentro le chiese, dopo lunghe battaglie contro questi nuovi raggi, rende la proiezione viva in un'altra maniera e molto meno costosa rispetto alla vetrata rigata di piombo dei nostri padri.

Le *Passions*, dunque, le prime immagini filmiche sulla vita di Cristo, pensate come eredi – addirittura come sviluppo, evoluzione, perfezionamento tecnologico – delle antiche vetrate, più convenienti di queste anche da un punto di vista strettamente economico¹²: ovvero come vetrate della cattedrale della modernità, in un ritorno alla concezione della potenza e della spiritualità della luce come lingua universale che attraverso i sensi parla e arriva allo spirito facendosi, e letteralmente, nuova *biblia pauperum*.

et alors Dieu parle, l'âme est joyeuse, ravie, convertie" (Abbé Aillaud 1899, 2; Per mezzo delle proiezioni le verità non si rivolgono più soltanto alla memoria e all'intelligenza, parlano ai sensi ... [Le proiezioni] impressionano l'immaginazione, guadagnano il cuore, afferrano a tal maniera l'anima e la raccolgono sulle vette dello spirito e allora Dio parla, l'anima è gioiosa, felice, convertita). Sulla dottrina cattolica relativa all'uso e al ruolo delle arti e delle immagini un buon quadro di riferimento è quello offerto da Menozzi 1995.

¹² E d'altronde, come è ben noto, il basso costo dello spettacolo cinematografico costituì una delle ragioni e delle cause più significative della sua diffusione e della sua primaria affermazione nei contesti popolari.

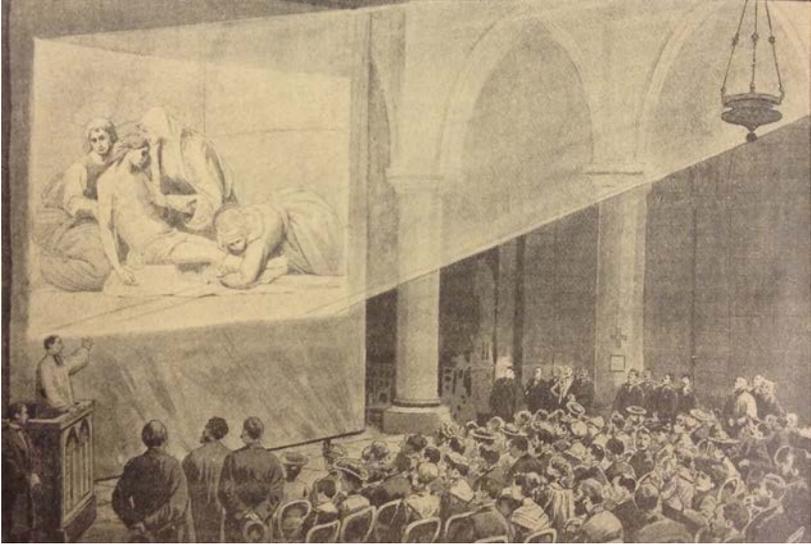


Fig. 2 - *Séance* di proiezione luminosa nella chiesa di Sainte-Anne de la Maison-Blanche (Paris, XIIe), da *Le Fascinateur* 4, avril 1903, 98, Fonds Bayard/Archives des Augustins de l'Assomption, Paris

Non è un caso, infatti, che le prime chiese in cui si sperimentarono le proiezioni luminose come nuova forma d'apostolato e di catechesi furono proprio e innanzitutto quelle situate nei quartieri più poveri e popolari delle città: come quella di Sainte-Anne de la Maison Blanche di Parigi – eretta nel nuovo quartiere operaio della Butte aux Cailles, nel tredicesimo arrondissement, formatosi nel corso dello sviluppo urbano della città nella seconda metà del XIX secolo – che fu una delle prime chiese in cui vennero tentate delle *séances* cinematografiche sulla vita di Cristo; queste, secondo le testimonianze dell'epoca, riportarono “un immense succès d'édification ... et beaucoup ont pleuré” (Clair 1903, 99; un immenso successo di edificazione ... e molti si sono commossi).

Tuttavia la luce non giocò solamente un ruolo metaforico e legittimante a livello teorico nella vicenda delle *Passions*: ha anche assunto un certo significato nell'articolazione e nell'espressione a livello iconografico del soggetto rappresentato. Come vedremo, il significato rappresentativo, simbolico ed espressivo della luce, arrivò alle *Passions* filmiche dalla cultura pittorica e figurativa, tanto da quella precedente quanto da quella loro contemporanea; ma si vedrà pure come, nel corso del tempo, tale significato si integrò in una rappresentazione cinematografica propriamente detta e progressivamente trovò possibilità di espressione attraverso mezzi specificatamente e originalmente filmici¹³.

¹³ È ovvio che si trattò di un processo vissuto dalla storia della rappresentazione cinematografica nella sua interezza, e non solamente dai film a soggetto religioso che costi-

D'altronde, l'uso della luce in termini iconografici e rappresentativi non è un fatto scontato né un fenomeno ovvio per un mezzo appena nato come quello cinematografico, dalla tecnica ancora in formazione e ancora alla ricerca di un suo linguaggio e una sua forma specifici nel periodo in cui qui lo si sta considerando.

Nelle prime *vues* cinematografiche, infatti, la luce restò totalmente estrinseca alla rappresentazione e fu più un problema da gestire che un elemento attivo e integrato nella figurazione.

Rispetto a una rappresentazione propriamente detta, infatti, la luce poteva giocare un vero e proprio effetto "distruttivo": nel caso del *tableau* della Crocifissione dell'americana *Passion Play of Oberammergau* del 1898, o della stessa scena della *Passion Lumière* del medesimo anno,



Fig. 3 - *La Passion (Le Calvaire)*, Alexandre Promio, Lumière, 1898,

©, Archives Françaises du Film (<<https://catalogue-lumiere.com/xi-le-calvaire/>>)

tuiscono l'argomento precipuo del presente intervento. Tuttavia proprio la particolarità del soggetto rappresentato – la storia sacra e la vita di Cristo – ha fatto sì che il significato simbolico e rappresentativo attribuito alla luce e ai suoi effetti (legato ai concetti di bene e male, purezza e peccato, etc.), in essi abbia assunto una dimensione particolare, in termini sia quantitativi che qualitativi.

ad esempio, si può osservare come, sbattendo contro il legno delle croci, la luce proietta un'ombra sul fondale dipinto e infranga la finzione, l'illusione rappresentativa, il *trompe-l'œil*. La luce – o meglio, l'ombra che essa produce –, con la sua “concretezza”, la sua “verità”, palesa tutto il difetto del mezzo che così si autodenuncia e ci rivela che quello che vediamo non è reale ma è *scena*, è *trucco*¹⁴.

Detto in termini *peirciani*, in casi come questi, l'ombra – come effetto della luce che la produce – gioca solo una funzione di indice, di traccia, prova del contatto naturale, involontario, di causa-effetto, dei raggi solari con il legno delle croci: non assume funzione di *icona* né tantomeno si eleva alla dimensione di *simbolo*. Essendo del tutto involontaria, non ha nulla di propriamente *rappresentativo*.

Nonostante simili difficoltà tecniche, tuttavia, proprio la particolarità del soggetto e il suo legame *ontologico* e *simbolico* con la luce ha spinto sin dagli esordi i produttori di immagini cinematografiche a cercare un modo di integrare tale elemento nelle loro rappresentazioni e di utilizzarlo a fini iconografici. Siamo ancora in un momento in cui lo scarso sviluppo del mezzo non permetteva di fissare le variazioni cromatiche della luce fotograficamente – ovvero secondo la sua propria natura di riproducibilità –, ma non vi si rinuncia: piuttosto si tentano strade e soluzioni alternative, quelle che Christian Metz, nel suo celebre studio sui trucchi e gli effetti cinematografici ascrive all'ambito del *profilmico* (Metz 1972, 173-191).

Lo possiamo osservare ancora nel film dei Lumière già considerato: la scena del riposo durante la fuga d'Egitto ad esempio, più di tutte le altre, conferisce una grande importanza proprio all'aura luminosa che circonda la Vergine e il Bambino ai piedi della Sfinge.

¹⁴ D'altronde, questo è ciò che viene riconosciuto dal *metteur en scène* della *Passion Lumière* in persona, Georges Hatot, in una conversazione avuta con l'allora direttore della Cinémathèque Française, Henri Langlois, e una delle prime star del cinema delle origini, Musidora, impegnati in una campagna di ricostruzione della storia degli albori del cinema francese intrapresa a partire dal secondo dopoguerra. Il metodo della campagna era il seguente: ad ogni sopravvissuto protagonista e testimone di quel periodo del cinema venivano mostrati *tableaux* dei film a disposizione e gli veniva chiesto di commentarli e di riportare qualunque ricordo e aneddoto ad essi relativi. All'ormai anziano Hatot viene mostrata una copia – di pessima qualità, si desume dalla lettura del dialogo – della *Passion Lumière* alla cui realizzazione egli aveva partecipato in prima persona; quando si arriva alla scena del Calvario che stiamo commentando nel nostro testo, viene notato e sottolineato proprio ciò che anche noi notavamo: l'ombra con la sua concretezza, essendo “là, véritable”, mostra e rivela che quello che si vede non è vero, reale, “il n'est que décor, peinture” (Commission de recherche historique 1948, 9; là, vera; non è che *décor*, pittura).



Fig. 4 - *La Passion (La Fuite en Egypte)*, Alexandre Promio, Lumière, 1898,
 ©, Archives Françaises du Film (<<https://catalogue-lumiere.com/ii-la-fuite-en-egypte/>>)

Si tratta – è evidente – di un’iconografia semplice, se non addirittura semplicistica, che attribuisce alla luce significati rappresentativi banali e ovvi, eppure è fondata su un riferimento alto: nonostante non ve ne sia traccia esplicita o dichiarata nei cataloghi della casa di produzione o nei materiali pubblicitari affiliati, la concezione iconografica di questo *tableau* deriva infatti dall’opera del pittore accademico Luc-Olivier Merson, di cui una prima versione era stata presentata con grande successo al *Salon* del 1879¹⁵.

¹⁵ Anche se pare altamente improbabile che i Lumière e Hatot non conoscessero direttamente l’opera e il nome di Merson, è pure possibile che ne siano venuti in contatto indirettamente, nel suo anonimato di pura immagine, attraverso una delle numerose riproduzioni su carte postali e litografie che a quell’epoca circolavano di quel dipinto come delle opere d’arte in generale. Sulla circolazione e sulla diffusione del quadro di Merson come semplice immagine riprodotta – senza che, d’altro lato, fosse altrettanto diffuso e popolare il nome di chi ne aveva concepito e realizzato l’originale – ci sembra significativo un ricordo del drammaturgo inglese Bernard Shaw, che per la scenografia del suo *Cesare e Cleopatra* del 1898 usò proprio e ancora il motivo di Merson, sostituendo la regina egiziana alla Vergine: “La scène du Sphinx m’a été suggérée par une peinture française sur la fuite en Egypte. Je n’arrive jamais à me souvenir du nom du peintre; mais la gravure que j’ai vue dans une vitrine quand j’étais enfant ... est resté trente ans dans le grenier de ma mémoire avant que je l’en sorte et l’exploite pour le théâtre” (La scena della Sfinge mi è stata suggerita da un quadro francese sulla fuga in Egitto. Non riesco mai a ricordarmi del nome del pittore; ma l’incisione che ho visto in una vetrina quando ero piccolo ... è rimasta per trent’anni in qualche cassetto della



Fig. 5 - Luc-Olivier Merson, *Le repos en Egypte*, olio su tela, 77x133 cm, Nice, Musée des Beaux-Arts, 1880 (foto Muriel Anssens)¹⁶

Ma come, il film, cerca di integrare e di ripetere l'effetto iconografico e simbolico che la luce ha nel quadro di Merson, pur smarrendone – ci sembra – tutto il sentimento religioso e poetico, tanto lodato al tempo in cui l'opera venne presentata? Se consideriamo la scena non come semplice fotogramma ma nel suo reale ed effettivo svolgimento, la risposta appare chiaramente: l'aura è direttamente dipinta sul *décor*, sulla scenografia, diventando una sorta di *macchia*, uno *spazio fisico* che attende i personaggi *riempiendosi* nel corso dello svolgersi del quadro.

Poco importa, a questo livello d'analisi, che una simile scelta appaia a noi, spettatori moderni, una soluzione “balbettante”, finta, poco o mal riuscita: quel che ci interessa sottolineare qui è che alla luce vengano attribuiti un significato e un ruolo simbolici (debitori della cultura pittorica), che la si usi per la concezione iconografica della scena e che già si cerchi un mezzo e un modo per integrarla nella neonata rappresentazione cinematografica.

Ovviamente non si trattò dell'unico modo e dell'unica soluzione tentata per una rappresentazione della luce a livello del profilmico. Un'altra possibilità in questo senso venne dall'applicazione diretta del colore sui fotogrammi, in positivo¹⁷.

mia memoria prima che la tirassi fuori di lì e la usassi per il teatro), cit. in Humbert, Pantazzi e Ziegler 1994, 498 (la citazione è in francese in questo testo: l'originale in inglese, che non si è avuto modo di consultare, è in una lettera di Shaw a Hesketh Pearson datata 1918).

¹⁶ Su gentile concessione del Musée des Beaux-Arts Jules Chéret, Nizza.

¹⁷ L'aggiunta di colore sui fotogrammi, dapprima manualmente e in seguito meccanicamente (secondo una tecnica detta *à pochoir* o a *stencil*), fu pratica molto diffusa nel primo decennio di esistenza del cinematografo, erede delle tecniche e delle pratiche

Ne possiamo osservare alcuni esempi nella *Passion Pathé* del 1905-1907, realizzata da Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet, in cui fu impiegata la tecnica del *Pathécolor*, brevettata nel 1906, che permetteva l'applicazione meccanica fino a sette tinte su più copie dello stesso film con un certo grado di precisione e uniformità¹⁸.



Fig. 6 - *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* (La Transfiguration), Ferdinand Zecca/Lucien Nonguet, Pathé, 1905-1907, ©, Gaumont Pathé Archives

In un caso come questo, si tenta di rappresentare la luce attraverso l'uso di un giallo brillante: nella scena della Trasfigurazione, ad esempio, la tinta gialla si presenta come luce divina, miracolosa, soprannaturale. Il testo del catalogo che accompagna e spiega il *tableau* è puntellato di notazioni e aggettivi che ci fanno comprendere che è proprio nella luce, e nel suo tentativo di espressione e figurazione, che viene riposto il fulcro della rappresentazione e

ottocentesche di colorazione di vetri per lanterna magica, fotografie e cartoline, e sintomo, per quel che riguarda la rappresentazione cinematografica, tanto di una ricerca di attrazione e di efficacia spettacolare quanto di un'esigenza di restituzione più analogica possibile della realtà (Pierotti 2012, e in particolare, 25-50, sul cinema delle origini e il colore applicato).

¹⁸ Sulla tecnica del *Pathécolor*, Pierotti ci spiega inoltre che "l'uso del *pochoir* comportava l'impiego di positivi intagliati in corrispondenza delle zone da colorare con una determinata tintura, in modo che ciascun positivo funzionasse come una maschera per il trasferimento di un singolo colore sulla copia di proiezione. Tra il 1906 e il 1908 furono introdotte significative innovazioni per meccanizzare l'intaglio dei positivi (inizialmente realizzato a mano) e la colorazione delle copie" (*ibidem*).

a cui viene riconosciuto tutto il motivo d'interesse, tutta la forza di attrazione del quadro: “[Jésus] apparut transfiguré, le visage *resplendissant* comme le soleil, ses vêtements *étincelants* comme la neige. Moïse et Élie agenouillés devant sa *splendeur*. Or, à ce moment une nuée *lumineuse* ayant couvert la montagne, Dieu apparut...” (Bousquet 1996, 877; [Gesù] apparve trasfigurato, il suo volto *splendente* come il sole, i suoi vestiti *scintillanti* come la neve. Mosè ed Elia inginocchiati davanti al suo *splendore*. Ora, nel momento in cui una nube *luminosa* aveva coperto la montagna, apparve Dio...)¹⁹.

Questa stessa immagine, però, rivela anche il difetto *rappresentativo* di una simile soluzione, o almeno la sua ambiguità visiva e – di conseguenza – significativa: la stessa tinta gialla infatti, è usata anche per la veste di un apostolo, ovvero come semplice tono tra altre possibilità cromatiche, senza alcun significato luminoso; così come, altrove (come nel caso della scena di Cristo davanti a Pilato)



Fig. 7 - *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* (Jésus devant Pilate), Ferdinand Zecca/Lucien Nonguet, Pathé, 1905-1907, ©, Gaumont Pathé Archives

è usata per rappresentare sì, e ancora una volta, della luce – e nel caso specifico della suddetta scena, la brillantezza e il riflesso delle corazze dei militari romani –, ma si tratta di una luce del tutto terrena, senza alcun significato trascendente o simbolico.

In sintesi, la stessa modalità rappresentativa (l'applicazione di tinta gialla) viene utilizzata per tre significati differenti: come luce divina, mistica,

¹⁹ Il corsivo è mio.

miracolosa, soprannaturale; come luce fisica, naturale, solare; e come semplice tono o colore fra altre possibilità cromatiche²⁰.

Che cosa poteva permettere allora agli spettatori del tempo di percepire e riconoscere il significato che la tinta gialla di volta in volta assumeva nei diversi quadri (e che talvolta assumeva anche nel medesimo quadro) e di vedere, in essa, non solo della “luce” ma anche la “giusta luce”?

Qui ci sembra di toccare la famosa questione che lo storico dell'arte Ernst Gombrich, nel suo celebre studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica del 1960, *Art and illusion*, ha descritto nei termini di “color expectations” o “memory color” (1960, 226), quella per cui l'orizzonte estetico e culturale posseduto dallo spettatore determinerebbe un “processo di riconoscimento” e permetterebbe l'attribuzione di significati diversi a colori (e forme) identici.

Detto altrimenti, la rappresentazione della luce in un caso come quello della *Passion Pathé* del 1907, a colorazione applicata, può funzionare – nonostante le ambiguità visive e i difetti della forma adottata – perché il film fonda la sua estetica su codici culturali già posseduti dallo spettatore²¹: si tratta di codici propri dell'immaginario occidentale in quanto tale (tanto che anche noi oggi possiamo compiere lo stesso “riconoscimento”), ma forse ancora più forti per il pubblico a cui la *Pathé* si rivolgeva, il cui orizzonte figurativo religioso si fondava per lo più nel cosiddetto stile “Saint-Sulpice”, ovvero in quelle immagini kitsch, dal sapore sentimentale, naïf, lezioso, affettato, basate sugli stessi facili effetti e sulle stesse modalità rappresentative in questione:

²⁰ A questo si aggiunga, e il quadro si complica ulteriormente, che nel contesto del cinema delle origini il colore applicato giocava – e, dunque, gioca pure nel nostro caso – anche altre funzioni, al di là di quella strettamente rappresentativa e iconografica che noi qui stiamo prendendo in considerazione: esso infatti poteva funzionare anche come *attrazione*, compiacendo i sensi e conferendo varietà visiva all'immagine nella ricerca di un'armonia estetica dell'insieme in accordo con le altre tinte applicate al fotogramma; e poteva assumere pure significato *diegetico*, nel senso che, attribuito al medesimo dettaglio, oggetto o personaggio, in *tableaux* diversi, permetteva di creare continuità e linearizzazione tra le scene (Pierotti 2012).

²¹ È per questa ragione e in questo medesimo senso che Gaudreault propone di studiare il cinema dei primi tempi dal punto di vista delle “serie culturali”: il cinema cioè – sottolinea lo studioso canadese – nacque in un contesto già ricco di forme, pratiche ed esperienze (culturali e/o spettacolari), subendo da esse una profonda influenza di discendenza al punto da poter definire il cinema dei primi tempi come luogo di convergenza di diverse “serie culturali”. Detto altrimenti, nella prospettiva di Gaudreault, i primi *cinematografisti* si trovarono semplicemente a utilizzare il nuovo apparecchio all'interno di serie culturali che già esistevano e che ognuno di essi già praticava da qualche tempo nello specifico del suo settore. Da qui viene allora l'invito ad adottare un approccio metodologico fondato sull'intermedialità, ovvero sulla comparazione sincronica delle *vues* animate con le altre produzioni della stessa “serie”: approccio metodologico a cui il nostro studio aderisce nel suo fondo (Gaudreault 1997 e 2004).



Fig. 8 - *L'apparition de la Vierge à la Salette*, Chiesa di Bois-Colombes (Hauts de Seine, France), 1901, foto Gérard Janot, CC BY-SA 3.0 Unported (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bois-Colombes_Vitrail_La_Salette.JPG>)

e non ci pare un caso, infatti, che la *Passion Pathé* sia stata accusata da molti suoi contemporanei proprio di volgarità e di *saint-sulpiciannisme*.

Anche in questo caso, dunque, la rappresentazione della luce si realizza in modo del tutto estrinseco rispetto a una figurazione propriamente cinematografica: avviene nella mente dello spettatore, attraverso la sua cultura estetica e immaginativa pregressa, ed è dunque del tutto precedente all'applicazione del colore sul fotogramma, la quale funge al massimo come elemento supplementare di elementi iconografici e scenici preesistenti (come i raggi stereotipati e convenzionali) e non come elemento veramente rappresentativo. D'altronde, non potrebbe essere altrimenti visto che i film di cui si parla (e la *Passion Pathé* nello specifico) non erano prodotti (e dunque proiettati e visti) solo nelle loro versioni colorate – ovviamente più costose e dunque più rare –, ma circolavano anche nella versione in bianco e nero, in cui dovevano essere garantite e rispettate le stesse condizioni di intelligibilità, di riconoscibilità e di rappresentazione. E infatti, se osserviamo alcuni fotogrammi della versione del film in bianco e nero, siamo ancora sicuri di percepire e di riconoscere come “luce” i raggi del Cristo che ascende o quelli della colomba dello Spirito Santo nella scena del Battesimo, prima e senza l'applicazione della tinta gialla,



Figg. 9a-9b - *La Vie et la Passion de Jésus-Christ (Le Baptême)*, Ferdinand Zecca/Lucien Nonguet, Pathé, 1905-07; a: fotografia di scena: Cinémathèque Française, © 1907 - Pathé Frères; b: ©, Gaumont Pathé Archives²²

mentre non riconosciamo come “luce” e di conseguenza non ci aspetteremmo di vedere in giallo la veste dell’apostolo, che pure, però, nella versione acromatica, è dello stesso bianco dei raggi o della colomba.

Con l’introduzione e il perfezionamento della luce artificiale ed elettrica al cinema, e con i più generali progressi nel campo dell’illuminotecnica che si registrarono a cavallo degli anni Dieci (Salt 1992, 62-110), la rappresentazione cinematografica iniziò finalmente a trovare il modo di integrare quegli effetti luministici che fino ad allora aveva così ostinatamente ricercato altrove (e che sentiva così necessari, soprattutto in rapporto alla figurazione di un soggetto sacro) in un linguaggio propriamente cinematografico, cioè fondato sulle sue proprie (e sole) capacità riproduttive, senza il ricorso a elementi esterni.

Possiamo considerare, ad esempio, un fotogramma del film americano *From the Manger to the Cross* dell’americana Kalem, girato da Sidney Olcott nel 1912 per lo più in esterni, e addirittura sui veri luoghi della vita di Cristo (la troupe restò infatti per un anno intero in Palestina, a Gerusalemme, e in Egitto, per la produzione di questo film).



Fig. 10 - *From the Manger to the Cross (The foreshadowing of the Cross)*, Sidney Olcott, Kalem Company, 1912, CC BY-ND-NC 1.0, Moviegoings

²² Per i due fotogrammi si ringrazia per la gentile concessione la Cinémathèque française.

La scena in cui Gesù adolescente a lavoro è osservato da lontano da Maria e Giuseppe nascosti nell'ombra, è modellata – come del resto quasi tutto il film – su una delle immagini che il pittore Tissot realizzò in seguito ai suoi viaggi in Terra Santa e che furono utilizzati per illustrare un'edizione della Bibbia pubblicata da parte della casa editrice francese Mame nel 1896, presto divenuta molto popolare²³.



Fig. 11 - James Tissot, *La Jeunesse de Jésus*,

acquerello su carta, 22,4x14,1 cm, Brooklyn Museum, 1886-1894

Purchased by public subscription, 00.159.42, photo: Brooklyn Museum, 00.159.42_PS2.jpg

Tuttavia l'immagine cinematografica aggiunge un elemento che manca al suo modello figurativo, trasformandone o integrandone l'iconografia: il gioco d'ombra che si proietta per terra. A differenza del primo caso citato, quello dell'ombra delle croci proiettata involontariamente sui fondali dipinti, in questo caso l'ombra assume una funzione propriamente rappresentativa dal momento che non vive solo in senso *indessicale* ma attraversa tutte le dimensioni del segno, facendosi al contempo *icona*, per il fatto che si configura analogicamente come una croce, e *simbolo*, in quanto diviene profezia del tragico destino di morte che attende il protagonista²⁴.

²³ Il riconoscimento delle immagini di Tissot dietro le scene del film americano del 1912 è stato magistralmente condotto, documentato e discusso da Reynolds 1992.

²⁴ Un'ombra simile associata all'immagine di Cristo nel cinema dei primi tempi è quella individuata da Barry Salt in *Satana: il dramma dell'umanità* realizzato da Luigi Maggi per l'Ambrosio ancora nel 1912 (come il film di Olcott appena considerato),

Un simile uso iconografico dell'ombra in forma di croce come presagio della futura morte in croce di Cristo, era d'altronde motivo già noto e popolare nell'immaginario religioso collettivo, ancora una volta dipendente da un modello pittorico alto, che aveva trovato ampia fortuna e diffusione nelle stampe e nelle riproduzioni di fine Ottocento: *The Shadow of Death*, del pittore inglese William Holman Hunt, del 1873,

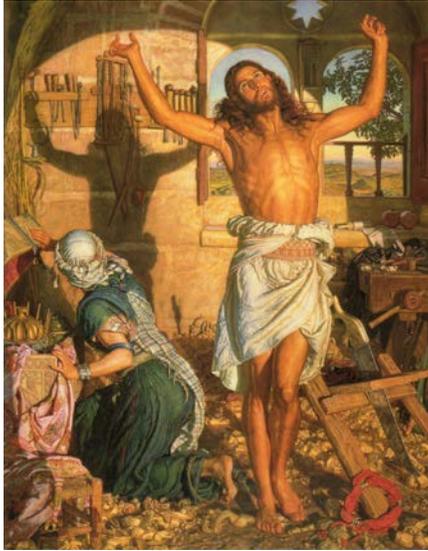


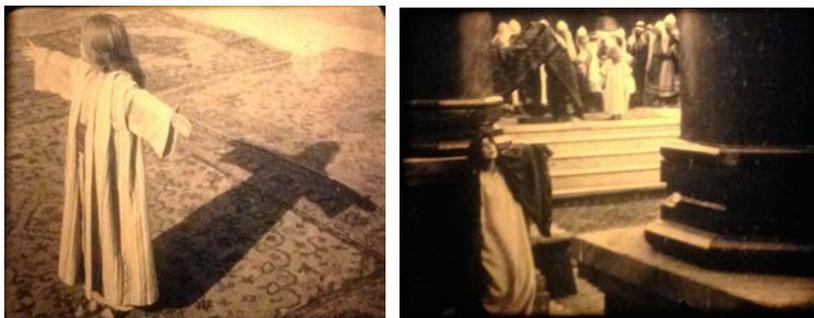
Fig. 12 - William Holman Hunt, *The Shadow of Death*, olio su tela, 214,2x168,2 cm, Manchester Art Gallery, 1870-1873, CC BY-NC-ND 4.0, Art Uk Database

dove lo ritroviamo associato alla figura di Maria che diventa sua prima spettatrice e interprete (vedendolo, infatti, ella si spaventa, spingendo anche l'osservatore del quadro verso il medesimo riconoscimento e la medesima interpretazione).

Quel che ci interessa qui sottolineare ai fini del nostro discorso, ancora una volta non è la dipendenza di un dato motivo da una tradizione figurativa precedente e consolidata (che deve aver esercitato un certo fascino e

di cui un breve frammento è oggi conservato nei British Film and Television Archives di Londra: nella scena della Flagellazione, infatti la maggior parte dell'azione avviene *off-screen* e proprio delle ombre, proiettandosi nel campo dell'inquadratura, ci fanno "vedere" e "comprendere" quello che sta accadendo (Salt 1992 [1983], 72). Tuttavia il motivo religioso, in tale film, è piuttosto un pretesto, il che ci porta a escluderlo dal genere delle *Passions* in senso stretto; inoltre, in questo caso l'ombra è usata in senso per lo più diegetico o al massimo espressivo e evocativo, ma non arriva ad assumere e giocare un ruolo propriamente *simbolico*.

una certa influenza sul cinema proprio per la sua facilità e la sua efficacia al contempo simbolica ed espressiva), ma che il cinema mostri ora di essere riuscito ad appropriarsene attraverso mezzi propri, attraverso il suo proprio uso e la sua propria modulazione della luce e dei suoi effetti. E infatti il motivo piacque tanto e continuò a venire utilizzato nei film su Cristo successivi, divenendone quasi un *topos* rappresentativo: lo ritroviamo ad esempio nel film italiano, prodotto dalla Cines nel 1916, *Christus* (nella scena di Gesù tra i dottori nel tempio, in cui è di nuovo associato, come in Hunt – ma questa volta in montaggio – alla figura di Maria che osserva, interpreta e capisce quell'ombra come presagio della futura morte in croce, sostenendo e guidando nello stesso processo lo sguardo dello spettatore)



Figg. 13a, 13b - *Christus* (Cristo tra i dottori del Tempio), Giulio Antamoro/Enrico Guazzoni, Cines, 1916, ©, Cineteca Nazionale di Roma

ed è ripetuto pure in *Intolerance* di Griffith, sempre del 1916,



Fig. 14 - *Intolerance* (Nozze di Cana), David W. Griffith, Triangle Film, 1916, ©, Library of Congress (Washington, D.C.)

come ombra di un elemento architettonico che si proietta sul corpo di Cristo intento a compiere il suo primo miracolo, quello delle Nozze di Cana (qui, però, siamo per la prima volta interpellati noi direttamente, come

spettatori, nella sua interpretazione: nessun altro personaggio interno alla scena infatti percepisce l'ombra e se ne fa mediatore; sta solo a noi, vedendola, capirne la portata simbolica e trasalirne).

All'altezza del 1916, comunque, grazie alla messa a punto e all'applicazione di nuove tecniche di set che permisero lo stacco delle figure dal fondo e il conferimento di un'inedita profondità psicologica a volti e sguardi²⁵, lo studio delle luci nel cinema era ormai definitivamente avviato verso la sua definizione "classica" (Salt 1992, 111-141).

Con questi ultimi due esempi dunque, ovvero *Christus* e *Intolerance*, siamo giunti alle soglie del definitivo compimento del processo di assimilazione della luce – come elemento rappresentativo, espressivo e simbolico – in un linguaggio propriamente filmico: la luce infatti viene qui per la prima volta trattata, rispetto al genere che stiamo considerando, come elemento "plastico" e autonomo della figurazione e diventa *effetto speciale*, ovvero una forma propria alla natura del mezzo cinematografico che intende tradurre e mostrare l'evento soprannaturale, *far vedere* il miracolo secondo una modalità squisitamente spettacolare.

Il momento della nascita di Gesù in *Christus*, ad esempio,



Fig. 15 - *Christus* (Nascita di Cristo), Giulio Antamoro/Enrico Guazzoni, Cines, 1916, ©, Cineteca Nazionale di Roma

è tutto fondato sul pittoricismo e sulla potenza – al contempo simbolica e spettacolare – dell'esplosione luminosa che si verifica "miracolosamente" all'interno della povera capanna di paglia nella quale, nel corso della scena

²⁵ Del film *Christus* ad esempio, venne ampiamente e ben presto celebrato, diventando al contempo paradigmatico il primissimo piano del volto della Madonna ai piedi della croce, anch'esso sottoposto a un suggestivo gioco luministico.

precedente, avevamo visto trovar rifugio Maria e Giuseppe; o ancora, nel *tableau* della Resurrezione dello stesso film, è proprio l'effetto della luce, ormai completamente assimilata alla tecnica e allo stile cinematografici (e qui associata a un altro trucco, quello della sovrimpressionazione che fa apparire all'improvviso la figura di Cristo al di fuori del sepolcro), che si fa carico di *far vedere* il miracolo e di tradurlo in termini spettacolari.

Ancora una volta, ci sembra inutile sottolineare quanto una simile concezione, in cui la luce gioca tale effetto di *spettacularizzazione emozionale* e di *ipermisticizzazione* degli elementi della visione, sia dipeso dall'immaginario di modelli figurativi e pittorici preesistente e precedente²⁶.

Ma all'altezza del 1916, il cinema, approvato alla sua definizione istituzionale e narrativa, mostra di aver ormai del tutto assimilato le formule e i modi che gli venivano da quelle rappresentazioni, e può dunque distanziarsene e costituirsi autonomamente rispetto ad esse. Il finale di *Intolerance* è emblematico di questa autonomia assunta dall'elemento luministico inteso come effetto speciale e spettacolare, e che pure continua a mantenere un legame con l'immaginario figurativo condiviso nella forza e nel significato del suo simbolismo:



Fig. 16a, 16b, 16c: *Intolerance*, David W. Griffith, Triangle Film, 1916, ©, Library of Congress (Washington, D.C.)

dal monte del calvario una luce si sprigiona e invade tutto il mondo, fino a riconfigurarsi nel cielo in forma di croce, prima di venire riassorbita da una dissolvenza in nero che annuncia "the end".

E non è un caso infatti che proprio questi due film, *Christus* e *Intolerance*, che costituiscono forse l'apice espressivo e artistico del genere delle *Passions*, ne rappresentino anche la sua fine, annunciando e aprendo un "nuovo mondo": ovviamente si continuerà a rappresentare la vita di Cristo al e attraverso il cinema, ma tale rappresentazione non ambirà più ad assumere alcun carattere di "sacralità" né a rivendicare alcun posto dentro lo spazio e sui muri della chiesa, come una qualsiasi altra immagine e qualsiasi altra arte tradizionale.

²⁶ In particolare, Julia Bernard rintraccia i medesimi principi visivi di ipermisticizzazione e di spettacolarizzazione nel movimento pittorico della *Renaissance catholique*, un gruppo di artisti specializzati in soggetti religiosi, per lo più orbitanti intorno all'atelier e alla cultura di Gérôme, che espose nel *Salon des Champs-Élysées* tra fine '800 e inizio '900 (Bernard 2000, 233-235)

Tale rappresentazione rientrerà nei ranghi di un genere e di una forma propriamente cinematografici, quella del film storico, o del *kolossal*, trasformandosi in una forma definitivamente secolarizzata, mondana, spettacolare, di massa: in una parola, una forma propria della *modernità*.

Riferimenti bibliografici

- Abbé Aillaud (1899), *L'enseignement de la religion par les projections lumineuses*, Bar-le-Duc, Œuvres de Saint Paul.
- Abbé Thellier de Poncheville (1905), "Les Gloires de la Projection", *Le Fascinateur* 36, 355-359.
- Actae Apostolicae Sedis* IV (1912), 724 [firmato: card. C. de Lai, Segretario]. Trad. it. di Enrico Baragli (1958), in *Cinema Cattolico. Documenti Della Santa Sede sul cinema*, Roma, La Civiltà Cattolica, 33.
- André Jacques, Marie Jacques (1992), "Le rôle des projections lumineuses dans la pastorale catholique française (1895-1914)", in Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning (éds.), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Sainte-Foy/Lausanne, Les Presses de l'Université Laval/Édition Payot Lausanne, 44-59.
- Bernard Julia (2000), "Qu'y a-t-il dans une crise? Problèmes parallèles dans les mouvements spirituels et les images religieuses de la fin du XIX siècle en France", in Olivier Christin, Dario Gamboni (éds.), *Crises de l'image religieuse: de Nicée II à Vatican II*, Paris, Édition de la Science de l'Homme, 213-238.
- Boillat Alain (2007), *Du bonimenteur à la voix over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes.
- Boillat Alain, Robert Valentine (2010), "Vie et Passion de Jésus Christ (Pathé 1902-1905): hétérogénéité des tableaux, déclinaisons des motifs", 1895 60, 32-55, <<http://1895.revues.org/3864>> (11/2016).
- Bousquet Henri (1996), *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, voll. 1896-1906, Bures-sur-Yvette, Henri Bousquet Édition.
- Burch Noël (1991), *La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan. Trad. it. di Paola Cristalli (1994), *Il lucernario dell'infinito: nascita del linguaggio cinematografico*, Parma, Pratiche.
- Clair G. (1903), "Les Projections à l'Église", *Le Fascinateur* 4, 97-99.
- Coissac G.M. (1903), "A nos lecteurs", *Le Fascinateur* 1, 1-2.
- (1906a), [s.t.], *Le Fascinateur* 38, 39.
- (1906b), "La marche de l'image", *Le Fascinateur* 46, 311-313.
- Commission de Recherche Historique (Stuckert, Hatot, Langlois, Musidora) (1948), *Les débuts du cinéma en France: réunion du 26 juin 1948*, Dossier 2, Cinémathèque française, Fonds Commission de Recherche Historique, référence CRH54-B3.
- Elsaesser Thomas (2006), "La notion de genre et le film comme produit semi-fini: l'exemple de Weihnachts-glocken de Franz Hofer (1914)", 1895 50, 67-85, <<http://1895.revues.org/1262>> (11/2016).
- Freedberg David (1989), *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-London, University of Chicago Press. Trad. it. di Giovanna Perini (1993), *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi.

- Gaudreault André (1997), "Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)...", in Jacques Malthête, Michel Marie (éds), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 111-131.
- (2004), *Cinema delle origini, o Della cinematografia-attrazione*, trad. it. di Viva Paci, Milano, Il castoro.
- Gaudreault André, Gauthier Philippe (2011), "De la nouveauté des Passions filmées du cinéma des premiers temps. Ou: comment faire du neuf avec du vieux", in Alain Boillat, Jean Kaempfer, Philippe Kaenel (éds.), *Jésus en représentations: de la Belle époque à la postmodernité*, Gollion-Paris, Infolio, 173-189.
- Gizzi Ferdinando (2015), "The Depiction of the Passion of Christ in Early Cinema: between Artistic Tradition and Modern Representational Issues", *Czech and Slovak Journal of Humanities* 1, 45-66.
- Gombrich Ernst (1960), *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon.
- Gunning Tom (1992), "Passion Play as Palimpsest: the Nature of the Text in the History of Early Cinema", in Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning (éds.), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Sainte-Foy-Lausanne, Les Presses de l'Université Laval-Édition Payot Lausanne, 102-111.
- Humbert J.M., Pantazzi Michael, Ziegler Christiane, éds. (1994), *Egyptomania: l'Égypte dans l'art occidental (1730-1930)*, Tours, Mame.
- Menozi Daniele (1995), *La Chiesa e le immagini: i testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai giorni nostri*, Cinisello Balsamo, San Paolo.
- Metz Christian (1972), "Trucage et cinéma", in Id., *Essais sur la signification au cinéma*, vol. II, Paris, Klincksieck, 173-192. Trad. it. di Alberto Farassino (1995 [1975]), "Trucchi e cinema", in Christian Metz, *La signification nel cinema. Semiotica dell'immagine, semiotica del film*, presentazione di Gianfranco Bettetini, vol. II, Milano, Bompiani, 269-293.
- Musser Charles (1990), *The Emergence of Cinema: the American Screen to 1907*, New York, C. Scribner's Sons.
- Pierotti Federico (2012), *La seduzione dello spettro. Storia e cultura del colore nel cinema*, Genova, Le Mani.
- Reynolds Herbert (1992), "From the Palette to the Screen: The Tissot Bible as Sourcebook for *From the Manger to the Cross*", in Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning (éds.), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Sainte-Foy-Lausanne, Les Presses de l'Université Laval-Édition Payot Lausanne, 275-310.
- "Les projections à l'église" (1908), *Revue du clergé français* 328, 14e année, 232-235.
- Saint-Martin Isabelle (2004), "'Sermons lumineux' et projections dans les églises, 1884-1912", *Revue des Sciences Religieuses* 78, 3, 381-400.
- (2012), "L'effet de présence: entre image fixe et image animée, les représentations de la Passion (fin XIXe-début XXe siècle)", *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, n.s., *Monothéismes et cinéma*, <doi: <http://10.4000/cerri.1058>>.
- Salt Barry (1992 [1983]), *Film Style and Technology: History and Analysis*, London, Starword.
- Strauven Wanda, ed. (2006), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam UP.

ANGELO CONTI E LA QUESTIONE DELLE “FORME”. LO STILE DELLA LUCE E DEL SUONO

Manuele Marinoni

Università degli Studi di Firenze (<manuele.marinoni@unifi.it>)

Abstract

Taking the reflection of Pietro Blaserna as a point of departure, this essay identifies some of the main aesthetic characteristics of Angelo Conti's critical studies. “Sound” and “light” are common elements of an ontological sense. For Conti the ontological question does not ask what conditions anything must satisfy if it is to be a work of art, but rather, of various entities accepted as paradigm works of art of different genres: figurative and musical.

Keywords: *aesthetic, art critic, light, music, ontology*

[L'artista è] un convitato dinanzi ad una tavola di luce,
e distribuisce e diffonde fra gli uomini alimenti di luce.
(Conti 2007 [1894], 49)

Sembra che la storia del rapporto fra “suono” e “luce”, fra “sostanza” e “forma”, nella speculazione estetica di Angelo Conti debba prendere le mosse dal mondo della scienza, e in particolare dall'opera del fisico Pietro Blaserna, di cui il critico d'arte poté seguire alcuni corsi durante il secondo anno universitario a Roma¹.

Le possibilità onto-sonore di Blaserna chiariscono molti punti del particolare legame che vede fusi in un unico processo conoscitivo ed esistenziale i riverberi del suono, le sue manifestazioni più profonde e misteriose, e le fisicità dell'elemento luminoso. Il tutto corroborato da un dettato, tra l'analogico e il sinestetico, che amplifica, oltre il limite della “superficie”, allucinazioni uditive e visive². Ma ancor più a fondo vale segnalare la tra-

¹ Ne dà notizia Mazzanti 2007, 67-68. Il lavoro della Mazzanti è indispensabile per ricostruire sempre più a fondo le coordinate culturali, fra estetica (anche musicale) e storia dell'arte, di Angelo Conti. In questa direzione ricordo tre titoli essenziali da cui partire per ogni studio sull'estetologo in questione: Oliva 2002 [1979], 153-176; Ricorda 1993; Zanetti 1996.

² Per una discussione teorica e storico-critica, da un punto di vista estetico, sulla natura del principio sinestetico in età moderna cfr. Lisciani Petrini 2007.

dizione di studi sui fenomeni del sonoro entro cui stanno le ricerche di Blaserna. Per esempio, nel suo trattato sulla *Teoria del suono nei suoi rapporti colla musica*, edito a Milano nel 1875 presso l'editore Fratelli Dumolard, non manca di soffermarsi sulle "linee nodali" scoperte da Chladni che conducono alla "figurazione" del suono. Il fisico di Wittemberg, giustappunto, fu, con la *Die Akustik* del 1802 (tradotta in francese col titolo *Traité d'acoustique* nel 1809), uno dei pionieristici sostenitori dell'idea che il suono per essere conosciuto a fondo debba anzitutto essere "visto"³. Ciò che permise non solo, su ampia scala, una maggiore stabilità delle ricerche acustiche, ma anche lo sviluppo delle sensibilità estetiche di quegli autori, prevalentemente proto-romantici, che concepivano il reale come risultato di una cristallizzazione di forme e sostanze: pensiamo anzitutto a Herder e a Novalis. Quest'ultimo, in particolare, mediante l'interpretazione e le traduzioni di Maeterlinck, come vedremo, offrì molteplici suggestioni e riflessioni all'estetica delle forme e delle immagini.

È noto che la nuova critica d'arte in Italia, di cui Conti fu esponente di rilievo, al di là delle singole influenze esercitate sui sodali Nobili Spiriti, tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento, andava servendosi di diversificati saperi per rigenerare un tessuto ecfrastico approfondito "intimamente"⁴ e offerto mediante nuovi linguaggi del senso, della percezione e del reale pittorico. In primo luogo si trattava di ragionare su un'insolita dislocazione dei sensi, interpretati come singole parti di un unico insieme, capaci di interferire e intrecciarsi nei processi ricettivi. La conseguenza immediata fu quella di amplificare i confini tra visibile e invisibile, tra concreto e astratto, nella consuetudine di una grammatica del profondo assemblata sui fondamenti della nascente psicologia sperimentale. In sintesi, nella *praxis* critica, "la parola" finiva con l'avvalersi "di quanto è rappresentato nel quadro per dare luogo a una forma che in sé, nell'atto di rappresentare il dipinto, oltrepassa il dipinto significato" (Zanetti 1999, 65).

Dalle pagine del *Marzocco* Conti ebbe più volte modo di ribadire i comportamenti intrinseci della processualità che rende possibile la "visione" delle opere d'arte, ossia il carattere epifanico che si costituisce a seconda delle nuove sensibilità, allorché il simbolico regna nei sistemi iconologici così come nei perimetri storici e, assai più genericamente, culturali. Ed è da questo principio che occorre partire per circoscrivere gli elementi estetici che tengono insieme suono e luce.

Nell'articolo "La visione imminente", del 19 aprile 1896, l'estetologo parla, in termini neoplatonici, della "profonda intuizione" dell'artista applicata a rappresentare "i due mondi, che si combinano per ciò che si rife-

³ Cfr. la ricostruzione storica e la dettagliata analisi critica di Martinelli 1998. Per tutti i problemi dell'acustica nel periodo in questione cfr. Martinelli 1999.

⁴ Sull'uso del termine "intimo" nella critica di Conti cfr. Zanetti 1999.

risce alla loro essenza intima, e si separano dal punto di vista della realtà" (Conti 2000 [1900], 147): la condizione del silenzio, luogo pre-ordinato a far scaturire ogni senso e ogni forma musicale, o, ancor più a fondo, vero abito ontologico dell'essenza della musica, secondo, anzitutto, l'estetica del suono di Novalis e di Maeterlinck, permette anche di "giungere a quella suprema visione di luce" (ivi, 148)⁵. Ricordo infatti che per Novalis ogni principio poetico sorge dalla sostanza esistenziale (*Gefühl*) del possibile sonoro, in un cortocircuito fra "forme" e "vibrazioni" del reale⁶.

Per restare nella cerchia dei problemi ontologici, Conti, nello scritto "L'Arte delle muse", edito per la prima volta sul *Marzocco* il 10 settembre 1899⁷, dedica un paragrafo alla connessione sostanziale fra musica e luce:

Come la musica, la luce si manifesta in forma di vibrazione; come le vibrazioni sonore, le vibrazioni luminose sono il ritmo della volontà. La luce reca all'uomo un duplice messaggio: è la voce dell'illusione ed è una tra le più profonde parole del mistero. Ella illumina ed offusca, svela e nasconde. Ma principalmente ella ha una qualità divina: è silenziosa. (Ivi, 108)

Conti rilegge Blaserna, che nel trattato citato ha studiato approfonditamente, riprendendo in parte Chladni, i problemi della formazione della musica attraverso la "vibrazione" di elementi sensibili, alla luce della metafisica di Schopenhauer e dell'estetica di Carlyle⁸. Naturalmente questa sintesi contiana è per molti aspetti, talvolta evidenti, contraddittoria. L'idea del rapporto tra "musica" e "natura" in Schopenhauer risentiva di una marcata sensibilizzazione del sostrato matematico: dal partito ontologico la metafisica schopenhaueriana è una "interpretazione della filosofia pitagorica dei numeri"⁹. Si potrebbe forse pensare che tale questione venga ripresa altrove da Conti in relazione ai problemi del ritmo e della riscrittura di sonorità antiche, ma in quel caso si ha poco a che fare con l'idea di materia musicale che sottende ogni cosa, che dà senso e forma all'oggetto delle

⁵ Il ruolo di Maeterlinck fu duplice nella diffusione del pensiero proromantico; oltre a tradurre parte dell'opera di Novalis in francese tentò di sondare a fondo la natura e le origini del "senso" mistico del reale. Per la traduzione cfr. Novalis 1895. Sulla presenza di Novalis nella cultura francese (con attenzione anche al pensiero maeterlinckiano) cfr. Glorieux 1982.

⁶ Oltre alle pagine già ricordate di Martinelli cfr. Moretti 1991.

⁷ Sulla storia del testo in questione cfr. la nota filologica a cura di Elisabetta Jurcev in Conti 2000, 113-121.

⁸ Proprio rifacendosi a Carlyle, Conti, nella *Beata riva*, scrive che "sentire una verità significa esserne stati colpiti musicalmente" (Conti 2000, 26); il vibrare della volontà produce una vibrazione musicale. Cfr. ivi, 23, n. 57.

⁹ Cfr. Martinelli 1999, 92-102 (da cui riprendo la citazione schopenhaueriana). Un tema che, invece, accomuna per certi aspetti la sostanza musicale novalisiana alla metafisica della musica di Schopenhauer è il principio del "non-finito" incessante che proviene dal sub-strato, sonoro o tragico che sia.

sensazioni. Per quanto concerne la metafisica schopenhaueriana, per capire meglio le consonanze contiane in proposito, va detto che a quest'altezza cronologica il filosofo del *Mondo come volontà e rappresentazione* viene ancora recepito in chiave buddistica e misticheggiante, nel più generale spirito "teosofico". Il nome di Alessandro Costa (offre notizie in proposito Diego Angeli nelle preziose *Cronache del "caffè greco"*, cfr. Angeli 2001 [1930], 95 sgg.), con quello di altri esponenti gravitanti attorno alla rivista *Coenobium* come Giovanni Amendola, è tra i più significativi di tale spinta critica, per lo meno prima della svolta ermeneutica neo-kantiana cui verrà sottoposto Schopenhauer in Italia (cfr. Cicari, Fazio 2013).

L'alchimia estetica di Conti prevedeva dunque una riflessione ontologica sull'oggetto artistico (e così sull'oggetto della natura) divisa tra percezione delle forme dell'antico e comprensione sostanziale e universale dei fenomeni dell'apparire. Quindi tra Pater e Schopenhauer, tra Hermann Bahr e John Ruskin, l'idea del reale, oscillante fra oggetti del visibile e sensi dell'invisibile, coincide con una pragmatica del panteismo: "tutte le cose della terra e dell'acqua fanno già parte dell'opera artistica, nella quale le loro confuse aspirazioni e il loro intimo sogno è continuato ed è fissato in forma di bellezza immortale" (Conti 2000, 148). Con maggior chiarezza, nelle prime pagine della *Beata riva*, il problema viene fissato in termini schopenhaueriani, attraverso il concetto di "*forma substantialis*": "la natura rivela nell'artista la sua volontà di giungere, a traverso le forme dell'esistenza, ad un tipo perfetto ed immutabile (idea)" (ivi, 16). Dai presupposti volontaristici Conti giunge a discutere di una consapevolezza musicale: nell'*Introduzione ad uno studio su Francesco Petrarca* scriveva che: "l'elemento musicale, anteriore in qualche modo al sentimento divenuto consapevole, diviene poi la forma entro la quale quel sentimento si chiude" (Conti 1892, 13).

In questi casi Conti, ragionando dei principi della "forma", non si preoccupava affatto dello statuto del soggetto artista (sempre "veggente" e mai "creatore"), bensì della totalità dei nessi "cosmologici", attraverso una specula neoplatonica del reale e delle immagini, quasi a rammentare il "monofisismo dionisiaco" degli enti studiato da Joseph Stiglmayr. Ricordo solo che per la cultura di Conti è bene non tralasciare il complesso intreccio semantico di dionisismo¹⁰, francescanesimo e misticismo.

Sempre nell'articolo "L'Arte delle muse", Conti proseguiva, descrivendo una passeggiata in compagnia di Domenico Tumiati, il discorso sull'"essenza della musica". Il passo resta sostanzialmente schopenhaueriano in quanto i processi della visione e della contemplazione hanno

¹⁰Un ottimo spunto bibliografico, per la ripresa dello spirito dionisiaco tra arte e musica, è offerto dalla ricerca di Russi 2008. Molti di questi aspetti tornano utili per interpretare la lettura contiana di Giovanni Papini (ancora attraverso la lente schopenhaueriana).

un primario risolto conoscitivo. È ora un paesaggio naturale¹¹ a offrire il materiale per definire meglio il problema estetico:

... dinanzi ai cipressi della villa Salviati, mentre dietro i colli fiesolani sorgeva la luna. Ella sorgeva e diffondeva per le campagne il suo silenzio, stendeva sugli alberi, sulle case, sulle colline il suo velo, e dietro quel velo si vedevano impallidire i piccoli lumi della terra. A tutte le creature che avevano tremato sotto la diurna luce implacabile, ella donava una pace simile a quella che dà la preghiera. (Conti 2000a, 109)

Dalla nota mistica finale Conti prendeva l'attacco per concludere che "la musica è come questa luce":

... innanzi ad essa le forme delle cose fugaci si nascondono, e gli stessi simboli di ciò che è eterno sono esclusi dal suo regno; poiché ella è la voce limpida e immediata del mistero e della eternità, è il ritmo sensibile dell'arcano che vive e che si cela nel cuore del mondo. (*Ibidem*)

Si tratta di una "luce" notturna che "incanta" (quella che Conti ammirava nell'amico pittore Mario De Maria; cfr. Mazzanti 2007), una luce ancora "dionisiaca" che discende dall'ombra così come il suono si produce dal silenzio: il paragone dunque regge nel momento in cui dalla parte del suono si privilegia il frangente catartico e originario del silenzio e da quella della luce l'indeterminato e il flebile che precede la vera chiarezza, la solarità. Questo è un evidente indice della propensione per i momenti del "mutevole" e del "metamorfico"; così come del "segreto" e dell'"ignoto". Non si tratta né della luce che mostra, né del suono che amplifica, bensì della luce che vibra incerta tra "visibile" e "invisibile" e del suono che oscilla fra l'"eco" e il riverbero¹². Tra spazio e tempo (luce e suono) indeterminati si fortifica "l'unità di tutte le cose", l'"unità originaria" che Wagner, secondo Conti, voleva rappresentasse l'essenza più profonda della notte: è la coincidenza dell'istante in cui Tristano e Isotta si perdono insieme (*ewing ein*); il cuore dell'"arte della transizione" su cui ha insistito più volte Carl Dahlhaus (cfr. Dahlhaus 1984 [1971], 73 sgg.). Da un punto di vista invece epifanico, questa materia semi-fulgente nell'oscurità sembra non dare altro che il senso di "vedere la luce da un'esperienza di cecità" di cui parlava Paul De Man (1983 [1971]).

¹¹ Su significato e importanza del paesaggio nella cultura critica di Conti e di altri "Nobili spiriti" cfr. Damigella 1981. Per un'analisi dettagliata del tema, specie in riferimento all'opera di Conti, *Sul fiume del tempo* (1907), cfr. Ricorda 1993, 149 sgg.

¹² Nel *Giorgione* Conti, con molta probabilità riprendendo il *De musica* di S. Agostino, scrive che "la musica ..., come le altre arti, tenderebbe a liberarsi dal simbolo; sarebbe cioè non un punto d'arrivo, ma un punto di passaggio (l'ultimo forse della vita umana) verso uno stato dell'anima più profondo e più puro" (Conti 2007, 89).

A proposito della luna e della luce lunare possiamo tranquillamente riprendere quanto scritto da Giorgio Zanetti a proposito dell'astro come rappresentazione di un "tema esistenziale" (1996, 128), nel più coerente sistema simbolico dell'atmosfera notturna del periodo.

È dunque appropriato a questo punto chiedersi brevemente quale sia l'idea estetica di fondo dello "stile" per Conti, ricordando le linee forti di un Focillon e di un Wölfflin, così da comprendere più a fondo il ruolo primario della luce e del colore nella lettura delle opere d'arte. Un principio stilistico che spesso coordina le distensioni ecfrastriche e che verticalizza l'infinito così come l'inascoltabile.

Per esempio, in "La cappella Sistina (Frammento di un romanzo di prossima pubblicazione)", testo edito sempre sul *Marzocco* il 3 aprile 1898, Conti fermava un'immagine che riassume bene questa tensione stilistica all'indeterminato e che miscela principi sonori a tensioni cromatiche:

Il colore, musica visibile, musica non udita, ma possente e profonda quanto la musica dei suoni; il colore, festa dei fiori, splendore delle valli, gloria degli orizzonti; il colore, figlio della luce e suo compagno nel cammino terrestre e nell'aereo trionfo; il colore, che appare nello spazio come il suono appare e dilegua nel tempo, disse a Marcello Steno una grande e consolatrice parola di vita. (Conti 2000, 158)

In termini molto simili, nel *frammento* 43, Novalis scriveva che il suono "scheint nichts als eine gebrochene Bewegung zu sein, in dem Sinn, wie die Farbe gebrochenes Licht ist" (1981, 561; "sembra non essere altro che un movimento rifratto, nel senso in cui il colore è una luce rifratta", ed. it. a cura di Desideri 1993, 644). Oltre il problema della superficie, entra in campo la questione dei movimenti spaziale e temporale i quali, sia della luce che del suono, originano un'idea estetica della visione, della percezione del critico artista e dell'epifania. Nei confronti di luce e suono si configura un'appercezione del senso profondo in cui un ruolo primario è ricoperto dai sensi e dal loro sistema. La luce dei colori, così come l'essenza acustica, produce altro da sé grazie alle precipue peculiarità del soggetto "veggente", formato da caratteristiche mistiche e francescane.

Nell'articolo "Idee fondamentali: il disegno" (*Marzocco*, 9 luglio 1899) Conti offriva una serie di definizioni di alcuni dei problemi estetici sin qui enucleati.

Omettendo il ruolo del fattore luminoso, scriveva anzitutto che "la vita d'ogni cosa del mondo, d'ogni forma che la pittura rappresenti, è scritta con segni invisibili": si tratta, come Conti stesso afferma, di un "concetto metafisico del disegno" che distingue materia e forma: la prima è rappresentata dal colore, la seconda dal disegno. La difficoltà di concepire i modi delle forme, alla luce di un imperituro divenire del movimento, come è noto, venne impostata come paradigma critico dalla lezione di Konrad Fiedler. Ma il concetto su cui faceva leva il discorso contiano riguarda le potenzialità

dell'“espressione” che implicano un processo di trasformazione tra colore e disegno. Ed essendo possibile, secondo Conti, una forma fatta di colori, ecco la “simbolica delle forme” travalicare i limiti del confine dell'idea per diventare significato diretto di un contenuto astratto e simbolico¹³.

È in questo modo che dall'alfabeto originario della critica d'arte, vicino all'estetica del fisiologico del Charles Blanc della *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture* del 1867¹⁴ (senza scordare le ricerche chimiche di Michel Eugène Chevreul) e alle fenomenologie sul colore e relative energie del “disteso” contro il “pragmatico lineare” (pensiamo ai dipinti di Georges Pierre Seurat), come conseguenza pratica, si passa a una grammatica della materia simbolica, senza che venga trascurato ogni singolo tassello della costellazione culturale che guida i dettagli della forma. Grazie a Blanc i nessi cromatici divennero persino indicatori di una sintassi della memoria.

Conti arrivava a definire lo “stile” come “l'apparizione della vita in una forma della natura”, il materiale simbolico, così che la “materia della pittura, il colore, non rivela la sua essenza, non diventa creazione, se in essa non penetra l'anima espressiva e musicale, il disegno” (Conti 2000, 163). In questo modo le “vibrazioni” del colore si perfezionano in un ordine, e per la precisione un ordine musicale: “il senso del colore e la conoscenza di questa universale aspirazione, è il senso della musica delle cose” (*ibidem*).

E ancora da Schopenhauer Conti ricavava il significato del precetto “intuitivo” all'interno della sinossi artistica (anche Nietzsche, nella sua archeologia del profondo tragico, partiva da questo principio in chiave schopenhaueriana). Nel *Giorgione* Conti riassumeva questo principio inserendolo in una precisa fenomenologia del tracciato critico:

In arte il primo criterio, anzi il vero punto di partenza per la critica è l'intuizione, la quale nasce unicamente dalla natura artistica dell'osservatore. Dopo l'intuizione, il criterio più importante è lo stile, il quale, nell'opera che si ha dinanzi agli occhi deve essere esattamente determinato nei suoi rapporti con l'idea. Studiando lo stile profondamente, nelle sue particolarità di colore e di forma, si può scoprire tutto intero il segreto della rappresentazione artistica. (Conti 2007, 72)

Si sovrappongono, a livello teorico, “elementi estensivi” ad “elementi intensivi”, coloriture del dissonante e geometrie corrotte del simmetrico, da cui si rintracciano le forze vivide di un'epifania tutta bizantinistica (e veneta), tra immagini immacolate e profondità abissali della coscienza

¹³ Molti di questi problemi sono affrontati da un punto di vista teorico dal bel libro di Poggi 2014.

¹⁴ L'opera di Blanc viene chiamata direttamente in causa da Conti in un articolo su *Giovanni Costa* sulla *Tribuna* il 17 agosto 1885. Cfr. Zanetti 1996, 116 sgg.

cromatica¹⁵, nei trainanti ingranaggi interiori dell'illusione, ottica e mnemonica, delle stazioni dell'onirico. Scriveva Conti nella *Beata riva*, in termini simili a quelli del frammento del *Marzocco* sopra riportato, che "il disegno è tutto; e il colore è la sua ricchezza, la sua fioritura, la sua musicalità, la sua potenza suprema" (89; si individuano in tal modo forti divergenze col neoclassicismo di Winckelmann e con la teoresi lessinghiana). Un sodalizio di tensioni psichiche che seducevano copiosamente anche l'intuito mitografico di un Karl Abraham.

Si è accennato al problema di Venezia (cfr. Zanetti 1996, 281); restiamo quindi ad analizzare, per campioni, il nesso "luce-suono" nelle pagine critiche e teoriche del *Giorgione*.

Già dal primo capitolo, intitolato "Lo stile nella pittura. La vita dell'opera artistica", Conti partiva dal problema della forma: "paragonando le opere pittoriche rappresentanti le cose della natura con le corrispondenti immagini naturali, troviamo prima d'ogni altra, una differenza non apparente ma sostanziale, relativa alla forma esteriore" (Conti 2007, 55); e quindi sul nesso "suono-luce" parlando della "Madonna di Giovanni Bellini nella sacrestia dei Frari a Venezia": accanto a una "musica" dipinta, percepibile, Conti distingueva una "fulgida ed intensa colorazione", tale da sentire e interpretare sinesteticamente "lo sviluppo della linea e la gradazione dei toni" che "si fondono come un accordo di note" (ivi, 56¹⁶).

Abbiamo intravisto più volte la discussione sul rapporto fra "arte" e "natura", sui principi di connessione e sul richiamo della seconda nei linguaggi della prima. A tal proposito Conti suggeriva una distinzione quasi di valore, e l'elemento discriminante era individuato nello "stile": l'"elemento nuovo che rende le forme d'un'opera artistica superiori alle forme naturali". Lo "stile" diventava il compito dell'attività del veggente, sia esso l'artista o il critico (che secondo Conti di poco o nulla si differenziano); quasi un esperimento mistico di ricerca della voce della natura: "trovare il quadro nella scena naturale, significa dare ad essa lo stile" (*ibidem*); è, *in nuce*, l'"auscultazione" francescana della natura.

L'estetologo aggiungeva poco oltre che: "nello stile gli elementi individuali dell'artista e gli elementi storici dell'epoca vivono trasformati dagli elementi eterni dell'arte. Nello stile si chiude tutto il segreto della rappresentazione artistica" (ivi, 60).

Nel paesaggio naturale Conti cercava il segreto musicale, il colore cristallino della verità nascosta e cangiante. Nel paesaggio artistico il campo visivo si apre alla "forma" eterna di questo segreto, di questo simbolo che

¹⁵ Cfr. Michelis 1959. Per un inquadramento teorico sono ancora indispensabili: Albers 1963 e Brusatin 1989, 1993, 1999.

¹⁶ Sul tema della musica come sintesi di tutte le arti e quindi sul rapporto tra Conti e Walter Pater cfr. Ricorda 2011.

solo può racchiudere processi storici e di senso. È una sorta di catabasi del linguaggio simbolico che affiora tra la *vertige* (ancora neo-wagneriana) degli opposti.

Nelle pagine del *Giorgione* i problemi del "suono" e della "luce" si intrecciano con altri aspetti molto importanti per il lavoro culturale di Conti. Non mancano infatti riferimenti all'estetica della rovina, l'oggetto "desueto" che propaga un senso della bellezza preminente, grazie anche alle forme naturali che lo racchiudono; come, per esempio, le edere che, "in pieno rigoglio, ricadono folte, abbondanti, esuberanti, come una stoffa magnifica, invadendo ogni crepaccio del muro, dal vertice alla base, pregne di colore, avidi di luce, splendida decorazione della rovina" (ivi, 72). Questo luogo decadente, "trasformato dal tempo", offuscato dall'"avidità di luce" e circondato da "silenzio e solitudine" diviene "l'idea triste ed eterna di Giorgione" (*ibidem*).

Nel capitolo dedicato alla lettura della *Pala di Castelfranco* Conti riepilogava con chiarezza le unità della luminescenza con quelle della superficie sonora, partendo dal paesaggio sullo sfondo: "la visione annunziatrice del mondo moderno", "l'epifania dell'arte che si rinnova" (ivi, 74).

Giorgione era considerato da Conti a tutti gli effetti il padre del "paesaggio moderno", che altro non è che "la più completa idealizzazione dello stile, la prima e quasi perfetta espressione musicale dei colori e delle forme" (ivi, 76). Tutto è unito e fuso panteisticamente, sia nei principi della superficie artistica sia nelle percezioni e quindi nelle intuizioni dell'osservatore-critico. Il "contemplare" è assimilato al concetto goethiano dell'*Ewigweibliche*, l'eterno femminile faustiano, principio di redenzione. Un fondamento della bellezza da non sottovalutare, specie se si considera il fascino conturbante del femminile, tra mistico e demoniaco, che scorre nelle vene della cultura *fin de siècle* e che tanto ha ricevuto anche dai ritratti femminili wagneriani¹⁷. Un istante dell'esperienza dei sensi profondi che, ancora una volta, ha bisogno del "silenzio musicale", lo stato, descriveva il critico, "in cui *una speciale contemplazione del mondo può generare la pace*"; pace del mondo che Conti associava alla musica di Bach (Conti 2007, 90).

Sempre nella descrizione della *Pala* del Giorgione, Conti continuava con le virtù iper-reali prodotte dalla visione e dalla contemplazione, offrendo una serie di immagini musicali per descrivere il dipinto:

La Madonna ha la veste rossa e verde la tunica. Quel rosso è il solo tono che viva a sé nell'intonazione generale. È il tono rivelatore ed evocatore della polifonia; è la nota di fuoco, che annunzia la nota di luce. La luce in questa parte alta del dipinto, è nel cielo e negli splendori che circondano il capo della Madonna. (Ivi, 80)

¹⁷ Mi piace rimandare alle intense pagine critiche di Magnani 1976.

Il linguaggio è teso alla sperimentazione sinestetica, e l'*ekphrasis* è costruita attraverso una grammatica musicale: troviamo quindi il "tono", l'"intonazione", la "polifonia" sino a una sorta di enclisi ontologica con la "nota di luce". Nel quadro, secondo Conti, Giorgione ha "messo l'ultima e la suprema aspirazione della sua vita. E ciò che egli ha rappresentato con l'alta sua visione animata della musica e della luce" (ivi, 81).

Nel corso del volume sono poi numerosi i passi in cui l'attenzione (o l'intuizione) contiana si sofferma sulla "viva luce" (ivi, 114), sull'"intonazione prediletta dell'artista" (*ibidem*), sulla "sinfonia di colore" (ivi, 115), sulla "forma di luce" (ivi, 135). Le "tracce di luce" diventano persino l'emblema stilistico che Conti andava cercando tra i "maestri veneziani del cinquecento" che potevano aver subito l'influenza giorgionesca.

Non mancano anche i riferimenti all'origine dell'arte ellenica, veicolata, secondo Conti, dalla percezione di quel particolare effetto luminoso che un tempo colpiva la terra greca. Il senso ellenico diventa metafora del senso luminoso ("sempre, in tutti i momenti di vita ideale dell'umanità, un raggio del sole ellenico illumina i capolavori dell'arte", ivi, 157). Nella *Beata riva* il tema è ampiamente approfondito, grazie anche alle indagini sui principi del tragico.

Concludo ribadendo due principi essenziali di questa analisi. Da un lato il compito dello "stile" posto a vertice della ricerca artistica e dall'altro il continuo *Leitmotiv* neoplatonico che segue la ricerca dell'"idea" e del significato profondo delle forme, attraverso l'endiadi "luce-suono":

... l'artista, pur obbedendo alla natura, riesca a superarla; ... scopo dell'arte è non la riproduzione delle forme esteriori, ma la rappresentazione dell'idea. ... Il segno che dà il carattere esterno a questo altro mondo, a questa che potrebbe chiamarsi seconda vita, è lo stile. (Ivi, 156)

Riferimenti bibliografici

- Albers Josef (1963), *Interaction of Color*, Yale, Yale UP.
- Angeli Diego (2001 [1930]), *Le cronache del "caffè greco"*, a cura di Stefano Strinini, Roma, Bulzoni.
- Blanc Charles (1867), *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture, jardins: gravure en pierres fines, gravure en médailles, gravure en taille-douce, eau-forte, manière noire, aqua-tinte, gravure en bois, camaïeu, gravure en couleurs, lithographie*, Paris, Renouard.
- Brusatin Manlio (1989), *Storia delle immagini*, Torino, Einaudi.
- (1993), *Storia delle linee*, Torino, Einaudi.
- (1999), *Storia dei colori*, Torino, Einaudi.
- Chladni E.F.F. (1802), *Die Akustik*, mit 12 Kupfertafeln, Leipzig, Breitkopf und Hartel.
- (1809), *Traité d'acoustique*, avec huit planches, Paris, chez Courcier, imprimeur-libraire pour les mathématique.

- Cicari Fabio, Fazio M.D., a cura di (2013), *Schopenhauer in Italia*, Atti del I Convegno Nazionale della Sezione Italiana della Schopenhauer-Gesellschaft (San Pietro Vernotico – Lecce, 20 e 21 giugno 2013), Lecce, Rovato, Pensa MultiMedia.
- Conti Angelo (1892), *Introduzione ad uno studio su Francesco Petrarca*, Roma, Società laziale Editrice.
- (2007 [1894]), *Giorgione*, a cura di Ricciarda Ricorda, Novi Ligure, Città del Silenzio.
- (2000 [1900]), *La beata riva. Trattato dell'oblio*, a cura di Pietro Gibellini, Venezia, Marsilio.
- (2000a [1900]), "Appendice. L'arte delle muse", in Conti 2000, 101-111.
- Dahlhaus Carl (1971), *Richard Wagners Musikdramen*, Velber, Friedrich Verlag. Trad. it. di Lorenzo Bianconi (1984), *I drammi musicali di Richard Wagner*, Venezia, Marsilio.
- Damigella A.M. (1981), *La pittura simbolista in Italia (1885-1900)*, Torino, Einaudi.
- De Man Paul (1983 [1971]), *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London, Methuen.
- Glorieux J.-P. (1982), *Novalis dans les lettres françaises à l'époque et au lendemain du symbolisme (1885-1914)*, Leuven, Presses Universitaires de Louvain.
- Lisciani Petrini Enrica (2007), *Risonanze. Ascolto Corpo Mondo*, Milano, Mimesis.
- Magnani Luigi (1976), *Goethe, Beethoven e il demoniaco*, Torino, Einaudi.
- Martinelli Riccardo (1998), "Il canto della natura. Herder, Goethe e la 'monadologia musicale' nel primo Romanticismo", *Intersezioni* XVIII, 1, 85-102.
- (1999), *Musica e natura. Filosofie del suono 1790-1930*, Milano, Unicopli.
- Mazzanti Anna (2007), *Simbolismo italiano fra arte e critica. Mario de Maria e Angelo Conti*, Firenze, Le Lettere.
- Michelis A.P. (1959), *L'esthétique de l'art byzantin*, Paris, Flammarion.
- Moretti Giampiero (1991), *L'estetica di Novalis. Analogia e principio poetico nella profezia romantica*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- Novalis (1802), *Die Lehrlinge zu Sais*, in Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck (Hrsgg.), *Schriften*, Teil 1, Berlin, Realschulbuchhandlung. Traduit de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Maeterlinck (1895), *Les Disciples à Sais et les fragments de Novalis*, Maurice Maeterlinck, Bruxelles, Lacomblez. Ed. it. a cura di G.A. Alfero (1912), *I discepoli di Sais*, Lanciano, R. Carabba.
- (1981), *Fragmente und Studien 1799-1800*, in Id., *Schriften*, Bd. III, *Das philosophische Werk*, hrsg. von R. Samuel, Zusammenarbeit mit H. J. Mahl, Gerhard Schulz, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, Kohlhammer, 525-693. Ed. it. a cura di Franco Desideri (1993), *Frammenti e studi (1799-1800)*, in Novalis, *Opera filosofica*, vol. II, Torino, Einaudi, 613-795.
- Oliva Gianni (2002 [1979]), *Angelo Conti "dolce filosofo"*, in Id., *I nobili spiriti. Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Venezia, Marsilio, 153-176.
- Poggi Stefano (2014), *L'anima e il cristallo. Alle radici dell'arte astratta*, Bologna, Il Mulino.
- Ricorda Ricciarda (1993), *Dalla parte di Ariele. Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Roma, Bulzoni.
- (2011), "Le lettura di Angelo Conti: ipotesi e sondaggi per il *Giorgione*", in A.I. Villa (a cura di), *Studi di storia e critica della letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento in onore di Giuseppe Farinelli*, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 267-328.
- Russi Roberto (2008), *Le voci di Dioniso. Il dionisismo novecentesco e le trasposizioni musicali delle "Baccanti"*, Torino, EDT.

- Zanetti Giorgio (1996), *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Bologna, Il Mulino.
- (1999), “Angelo Conti e la visione moderna del sublime”, in Id., *Il Novecento come visione. Dal simbolismo a Campana*, prefazione di Ezio Raimondi, Roma, Carocci, 61-99.

IN CLARIS NON FIT INTERPRETATIO.
INTERPRETARE CON LA LUCE

Enza Biagini

Università degli Studi di Firenze (<enza.biagini@unifi.it>)

Abstract

In this article I borrow an image from the works of the lighting designer Francesca Storaro, who employs the tricks of light as a way to better understand architectural space (in our case, the façade of San Bernardino's church in L'Aquila): specifically, this image could "enlighten" the practise of analysing a text, where several metaphors such as "clarify", "illuminate the text", "cast light on" are always connected to matter of meaning. So, the common ground is the one that concerns critics and philologists: in a word, all those who practise close reading of the text with a view to interpretation.

Keywords: *Francesca Storaro, interpretation, metaphors: "clarify", "illuminate the text", "cast light on", Rai 5, San Bernardino's church*

... dopo aver percorso la profondità delle origini, dove luce e buio costituivano un unicum, l'uomo moderno, spogliatosi dell'illusoria speranza di una spiritualità consolatoria o di una conoscenza rivelatrice, riemerge in 'nuove aurore', come propone Nietzsche, dove non dominano più né la luce splendente dell'immaginario classico, né quella estatica, esultante e trasfigurante dell'esperienza mistica, né il *lumen* cartesiano. Si radicalizza a partire da questo momento la dialettica tra luce e oscurità e si annuncia una luce attenuata: la 'nuance' bergsoniana, per esempio, o più vicina a noi la *Lichtung* heideggeriana. (Donatelli 1993, 7)¹

La luce – fin dalla nascita, fin dal momento cioè in cui ne sono stato colpito in modo violento, ricevendone gioia e dolore – l'ho sempre legata al sole; attraverso il sole ho cercato di capirne l'essenza. ... Rispetto all'ombra, sentii che la luce aveva bisogno di un'articolazione maggiore, che bisognava distinguere tra la luce naturale e quella artificiale. Il dialogo dunque si allargava: a quello tra la luce e l'ombra, tra i due elementi e la penombra, s'intrecciava il rapporto tra la luce artificiale e la luce naturale. (Storaro 1993, 113)

¹ Il volume raccoglie atti di Convegno ed è particolarmente interessante in relazione al *topos* luce/ombra esaminato in diversi autori, filosofi e scienziati. Tra i contributi si legge proprio un saggio di Vittorio Storaro (1993, 111-117).

1. «*In claris non fit interpretatio*»

Che cosa si intende per “far luce su un significato o su un testo”? Ecco un quesito preliminare che dice molto sulla poca cautela nello scegliersi un terreno di riflessione al contempo esteso e generico: il campo di applicazione delle metafore della luce in relazione agli atti del comprendere è, infatti, pressoché incontrollabile, già nell’ambito ristretto dell’arte e della letteratura (senza, considerare i contatti che in questo campo si sovrappongono alla tradizione filosofica dove la riflessione sul linguaggio², in ogni suo uso – da quello esegetico mistico-religioso, giuridico-scientifico, sociologico, psicanalitico, a quello espressivo – resta un fondamentale terreno d’elezione).

Penso quindi che sia necessario limitare molto il perimetro del terreno scelto, puntando su alcuni aspetti nodali intorno all’equivalenza intrinseca tra interpretazione e luce, annunciata nelle righe programmatiche citate sopra e dando per acquisito un enorme retroterra di ricerche.

Un motivo di riflessione riguarda proprio la chiamata in causa della luce in materia di interpretazione, al punto di considerarla situazione canonica, di natura ossimorica: raramente si contempla un atto interpretativo per aggiungere lume su lume (questo accade, talvolta, nell’uso creativo della luce – come è possibile constatare nella bellissima lezione-video di Francesca Storaro –, che, da questo punto di vista, può valere proprio da contrappunto artistico illuminante), bensì al fine di far emergere dal buio, dall’ombra, dall’oscurità, ciò che non appare. Nel contesto dell’esegesi biblica³ e nella tradizione dei padri della chiesa, il luogo oscuro veniva inteso quale luogo del “senso riposto” (della verità), zona da scandaglio luminoso, equivalente a quel buio referenziale di cui tutti fanno l’esperienza ma dove non è possibile “darsi e dare da vedere” se non grazie ad una fonte di luce (reale o metaforica)⁴.

² L’ossimoro, più radicale, come è noto, si trova nella metafora “luce nera”, evocata da Rovatti a proposito di Jacques Derrida (1967), come pure in quella del “sole nero” di Julia Kristeva (1987). Per una riflessione su tale capitolo, affascinante quanto quello che Heidegger dedica alla funzione della *Lichtung*, rinvio, appunto, al lavoro di Pier Aldo Rovatti (1988, 77-92). Sul piano inventivo, segnalo il titolo, quasi conradiano, del romanzo di Paola Capriolo (2005), mentre, sul versante della “nuance”, indicherei un romanzo, dove la luce è cercata fra rovine dell’arte e della memoria (Donfrancesco 2015).

³ Qui, tra i molti riferimenti che si potrebbero indicare tra esegeti antichi e moderni (Dante, Auerbach, Spitzer, Contini, Gadamer, Hirsch, Bloom, Jauss) ricordo solo quello di Henri de Lubac (1959).

⁴ Molto opportunamente, Bruna Donatelli, annota che, a proposito della luce, si potrebbe parlare di “metafisica, mistica, e di estetica della luce”, e nel delineare in una breve cronistoria i “mutamenti della luce, le sue metamorfosi”, indica il succedersi di fasi, che vedono la luce perdere l’iniziale carattere sacro delle generazioni antiche (in particolare quel-

Ma come orientare tale fonte di luce? La tradizione ci dice che dinanzi alla necessità di “dare da vedere” il senso, si è risposto con proposte di commento normative ma anche interrogazioni interminabili su quali e quante siano le modalità praticate per far luce sui testi e sulla reale efficacia di tali metodi. In sostanza, si tratta di tornare a chiedersi fino a che punto la tradizione esegetica (mantenutasi intatta nella ricerca filologica), che mira a mettere in luce il “senso riposto”, perduri negli attuali interessi ermeneutici. O, più generalmente: con quali strumenti si agisce oggi per fare luce sui testi? E ancora: lo scopo della messa in chiaro del senso è rimasto primario? Questo equivale a stabilire se le teorie semio-linguistiche, sociologiche, psicanalitiche, cognitiviste, geocritiche, ecocritiche siano altrettanto funzionali quanto quelle tradizionali (filologiche) o se alcune di queste non tendano a privilegiare una “traduzione” ideologica del senso, piuttosto che procedere ad una messa in chiaro.

Allo stesso modo ci si potrebbe chiedere se la diffusione dei mezzi multimediali non stia cancellando il presupposto ossimorico, presentato come punto d’avvio nella nostra riflessione. Se così fosse, non sarebbe sbagliato pensare che la fase dell’interpretazione psicanalitica rappresenti l’ultima frontiera ermeneutica in bilico sulla soglia ossimorica tra oscurità del piano latente (da chiarire) e evidenza in chiaro del piano manifesto (come nella freudiana analisi dei sogni – *Die Traumdeutung*, 1900). Occorrerebbe inoltre considerare l’esistenza di tendenze che rifiutano l’utilità della stessa interpretazione (e quindi sono contro la funzione della luce aggiunta). L’opinione contemplativa che Susan Sontag esprimeva nel suo *pamphlet Against Interpretation* (1966) non è rimasta isolata: Stanley Fish e, per certi versi, George Steiner (quando critica il decostruzionismo e immagina una “città secondaria”, quella della critica, stigmatizzandola come troppo invadente nei confronti dell’arte, Steiner 1991 [1989]), l’uno e l’altro grandi critici-interpreti (e non solo), hanno sposato, ad esempio, le tesi di un piacere estetico, per così dire “nature” (come fruizione erotica, ebbe modo di confessare Susan Sontag), senza intermediazione, come se nel testo fosse già tutto chiarito e privo di zone da mettere in luce, o al limite, di pertinenza autoriale, come propone, in forma di *boutade* sempre George Steiner nel racconto del suo “sogno ad occhi aperti”, “the fantasy” (ivi, 21), popolato soltanto da autori auto-commentatori.

In tale prospettiva, l’interpretazione viene vista quale pratica da censurare in quanto eccesso di luce, di sovraesposizione, di fabbrica di verità

la egiziana), facendo coincidere gli anni della “pienezza della luce” (durata in Occidente fino a tutto il XVIII secolo), – “che ci mostrano la luce come icona di gloria, magnificenza, fede, evidenza, intelletto, conoscenza” – e segnando, nel secondo Ottocento, il punto di crisi e di “offuscamento”, nel momento in cui, “alla luce abbagliante si preferisce il cono d’ombra” (Donatelli 1993, 5-7). Ma su questo tema, si veda anche Rovatti 1988.

contraffatte (come se, nei giochi di luce del video di Francesca Storaro si preferisse eliminare ogni libertà di scelta nella gamma dell'esecuzione, per non sovraccaricare di senso il monumento).

Ma non si tratta di optare tra luce e ombra (interpretazione o contemplazione, o, su un altro piano, Cecità e Visione⁵) di fronte all'evidenza che il compito dell'arte resta quello di creare "piegature" di senso (teorizzate da Gilles Deleuze, nel suo libro, intitolato *Le pli*, 1988) e quello dell'ermeneuta di scioglierle (o nel caso dell'architettura, sottolinearne i contorni, lungo la scanalatura dello spazio che rimane in ombra), renderle intelligibili, di fatto, annullando l'ombra e allora il rischio di far parlare troppo il testo (o la facciata della chiesa di San Bernardino) diventa reale. E, tuttavia, è necessario che il testo parli; da qui la necessità dell'interpretazione come "messa in luce" e dell'acquisizione dei suoi buoni strumenti.

2. Il buio nel testo e gli effetti della luce

L'oscurità reclama la luce che permette di vedere (e, sul piano intellettuale, intendere, rendere intelligibile); nella tradizione culturale, questa immagine evoca l'esperienza mistica della "notte oscura" di San Giovanni della Croce, ma, a pensarci bene, quello che, a fini ermeneutici, si è chiamato "presupposto ossimorico" non trova forse verifica nella realtà? Non è forse a sera che si accendono le luci? E non è sul fondale scuro che risultano più visibili i giochi di luce architettonici? Ovviamente, da questo punto di vista, le creazioni luminose della Storaro sembrano aderire maggiormente all'esperienza compiuta nel gesto quotidiano di passare dal buio alla luce: per converso, sul monumento, se si osserva il moltiplicarsi delle ombreggiature nelle linee mosse delle colonne sulla facciata, si tocca con mano un fenomeno affine alle pieghe di senso del testo. Vedere e intendere (occhi e mente), sono le funzioni coinvolte nell'operazione della messa in luce interpretativa. Mentre il lessico, le metafore (e in genere le figure retoriche, riviste alla luce delle teorie cognitive del cosiddetto "linguaggio incarnato"), i riferimenti simbolici costituiscono il terreno più riconoscibile delle pieghe in cui si nasconde il senso (vale per la poesia che è sommamente "parola attorta" ma anche per generi letterari di natura inquisitoria – gialli, *spy story*, ecc. – che abbondano⁶). Chiarire il senso significa far "vedere" come sono state realizzate le pieghe

⁵ È il famoso titolo di Paul De Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (1971).

⁶ Come è noto, anche il nome, nella migliore tradizione deleuziana (e proustiana), può servire ad accendere una luce: Tommaso Pincio, nel suo ultimo romanzo, *Panorama* (2015), incentrato su una storia d'amore tra *blogger*, ha denominato Loretta Buia un suo personaggio, particolarmente "nero".

del testo; in pratica, significa “spiegare” il testo, toglierne le increspature, attraverso l’interpretazione, che, non a caso, sceglie i suoi buoni strumenti, quasi essenzialmente, nella ricognizione del piano retorico-filologico e, in ogni caso, attraverso la tessitura dell’“universo linguistico”, dove, secondo Bauman, ad accendersi metaforicamente è proprio la luce della parola. Scrive Bauman:

A reminder is in order. ‘Linguistic universe’ is a pleonastic phrase: the universe in which each one of us lives cannot but be ‘linguistic’ – made of words. Words lit the islands of visible forms in the dark sea of the invisible and mark the scattered spots of relevance in the formless mass of the insignificant. It is words that slice the world in to the classes of nameable objects and bring out their kinship or enmity, closeness or distance, affinity or mutual estrangement – and as long as they stay alone in the field they raise all such artefacts to the rank of reality there is. (Bauman 2000, 207)⁷

E qui inviterei ad osservare la metamorfosi che si realizza sulla facciata della chiesa, dove i fasci luminosi di Francesca Storaro, in partenza reali, nell’indugio sui dettagli e a contatto della pietra, insinuandosi nei contorni delle statue e delle figure sacre e assecondando i pieni e i vuoti delle linee dei rosoni e degli ornamenti architettonici e delle colonne, si metaforizzano. E le vie di luce rimodellano gli aspetti e i sembianti in forme fantastiche, provocando dei veri e propri effetti poetici. Al contrario, nel testo scritto, il processo di nominazione, evocato da Bauman, comporta una specie di “spoetizzazione”, in entrambi i casi, però, si creano consapevolmente “isole di forme visibili”, dove la consapevolezza rinvia alla volontà dell’autore (che ha scelto le parole o gli effetti di luce).

Nel testo scritto, per avere la mano libera sull’*intentio auctoris*, primo passo di ogni prassi interpretativa (a cui segue l’indagine sull’*intentio operis*, e sull’*intentio lectoris*), occorre dare prova di prosaicismo analitico, scavando dietro e al disotto degli effetti poetici, evidenziando prima delle strategie inventive, la filigrana etimologica, la nervatura di ogni parola, come per una dissezione anatomica – specie nei testi poetici che richiedono l’attenzione ai cosiddetti “messaggi formali”, alle scansioni ritmiche e rimatiche, al tessuto retorico, ai richiami intra e inter-testuali e culturali (e nelle forme di racconto, il processo di smontaggio impoetico procede dalla stessa analisi narratologica, con tutte le sue scansioni analitiche previste: fabula, intreccio, peripezia, personaggi, autore, narratore, luoghi, descrizione).

Il procedimento analitico di commento e sottolineatura comporta, anche qui, la necessità di insinuarsi tra le pieghe, inserirsi tra spazio e spazio, allentare le maglie del testo, dove il chiarire diventa spesso abbondare in esempi, citazioni, immagini e, in sostanza, per afferrarne il senso, si frantuma la compattezza del testo. Il chiarimento si fa quindi strada attraverso un apparente processo di opacizzazione, per troppo smembramento o, al

contrario, per eccesso di ricerca di elementi probanti, di “pezze d’appoggio”, per arrivare infine, ad una ricostruzione che, in realtà, ha fatto lievitare il retro-testo in modo iperbolico e quasi abbagliante:

La posizione del soggetto nella *Ginestra* è ancora e sempre quella seduta (“Sovente in queste rive, / ... seggo la notte; ...”, 157-161). Il luogo ove egli [Leopardi] siede è l’equivalente del disco riario che la luna caduta ha lasciato nel prato, luogo bruciato e deserto: il luogo del soggetto marcato dalla mancanza. Ridotto a un punto (quel “punto” ripetuto e riecheggiante più volte (vv. 157-212) egli è al centro fra due immagini circolari (il cielo e il mare, come il cielo e il prato nel Frammento) che si rispecchiano; al centro, cioè, di un fenomeno di formazione di immagini speculari, in cui non ha parte (come nella Vita solitaria), ma che lo traversa: il riflesso delle stelle nel mare (ma anche il riflesso delle onde marine nell’illusorio “ondeggiare” del “flutto indurato”). L’“imago” che si forma indipendentemente dal suo sguardo, fra gli elementi di una natura che lo ignora e che non lo vede (294), e dalla cui specularità egli è attraversato, egli tuttavia la vede, e le parla, da un luogo non più marginale, ma centrale. Il luogo stesso della barra, della compresenza di affermazione e negazione, vita e morte, verità e menzogna, il luogo dell’“impossibile”: il linguaggio della poesia. (Noferi 1997 [1985], 88-89)

Questo brano, in cui Adelia Noferi conclude un suo lungo e complesso percorso di chiarimento della “relazione oggettuale” in Leopardi, è illuminante per l’esemplarità dei rilievi che riguardano proprio l’esercizio di approssimazione al senso, tramite la guida interpretativa che induce il lettore a “vedere”, quasi materialmente, il formarsi del significato, mentre fuoriesce dall’ombra del nucleo oscuro dell’“impossibile linguaggio della poesia” (attraverso l’evocazione di immagini speculari di luce: “riflessi”, “onde marine”, “stelle”), appoggiandosi a prelievi di testo, alla ricchezza di dettagli descrittivi, attingendo, anche se per brevissimi cenni e allusioni, all’intera opera leopardiana (a testi poetici lontani e quindi come in ombra), fino al momento-culmine dell’emersione del senso della poesia e del poeta finalmente riconosciuto padrone del proprio oggetto (la poesia).

Ovviamente, l’operazione di messa in luce dell’*intentio operis* (che concerne il “come è fatto un testo”) ha esito positivo solo se il lettore riesce a superare la barriera delle oscurità, derivata sia dal testo che si sta tentando di spiegare, sia dai riferimenti non letterari (nel brano letto dalla Noferi i termini “imago”, “barra” sono implicitamente psicanalitici e lacaniani); riferimenti che derivano da una riserva altrimenti metaforica, e come dice Sergio Givone, da “un sapere che sa come stanno esattamente le cose, e lo sa perché toglie le cose dall’ombra, ne mette in luce i rapporti che le legano le une alle altre, e in questo insieme afferra il dispiegarsi oggettivo della realtà: questo sapere è la scienza” (2003, 58). Vale a dire, dal campo della critica, con i suoi rinvii teorici, metodologici e culturali, utilizzati per fare luce, ma che, per percepirne gli effetti di “schiarita”, ri-

chiedono competenza, cioè non devono rimanere sotto il cono d'ombra dell'ignoranza. Se manca questo piano di intesa gli effetti della messa in chiaro del senso passano poco e in modo non soddisfacente sia per l'autore (che intende mantenere i propri giochi di piegatura e di metaforizzazione fuori dalla portata della messa in luce) che per il lettore (che non "vedendo", non risponde).

Viceversa, la situazione d'ignoranza, nel campo delle azioni di luce artistica, sarebbe per certi versi auspicabile: più si ignorano i trucchi del mestiere dei maestri (maestre, nel nostro caso) della luce, meglio, con più stupore e sorpresa verrebbero accolti gli effetti. Tuttavia, la figura retorica che domina quando si intende "scrivere con la luce" (Vittorio Storaro sta però illustrando il contesto della fotografia), è l'iperbole e il virtuosismo della esecuzione (come in una partitura ardua) tende a rasentare i livelli del sublime – non quello derivato dai fenomeni inquietanti e spaventosi, ma quello che comporta piacere della cosa bella, della scoperta, dello spettacolo di un "vedere" inedito.

Nell'arte della interpretazione-esecuzione degli effetti di luce questo effetto-limite mi sembra l'autentico obiettivo, realizzabile da pochi, ma non impossibile. In quest'ambito, l'*habitus* (Bourdieu) che sceglie chi interpreta con la luce è quello dell'azione spettacolare, della *performance*, che richiedono maestria di esecuzione di testi o di oggetti che si danno, in primo luogo, da vedere e comportano il formularsi di una risposta estetica di larga condivisione, raramente accompagnata da ombre di senso.

Su questo piano, l'interprete del testo che si dà da vedere con la mente (ora oggetto di sperimentazioni neurologiche e cognitive) manca talvolta di una platea accogliente: si discute la qualità della luce, la scelta delle messe a fuoco, delle parti non tirate in chiaro e rimaste nell'ombra. Gli esiti delle operazioni di messa in luce del vedere (Storaro) e dell'*intelligere* (Leopardi via Noferi) non si possono far combaciare; tuttavia, ciò che accomuna le due modalità interpretative non è di natura ipotetica, e risiede proprio nell'atto che è comunque provocazione di un'esperienza estetica, che consiste nella partecipazione ad un evento. Con effetti più immediati e materiali nel caso del testo ricreato dal virtuosismo degli effetti di luce dell'artista, più mediati e riflessivi quelli destinati al vedere della mente. In entrambi i casi si tratta della costruzione di un testo nuovo, più illuminato (?), forse più vero (?), la cui risonanza è destinata a durare e a non spengersi con le luci per tornare nell'ombra:

Non importa se l'evento (l'esperienza estetica è essenzialmente qualcosa che capita di fare, appunto un evento ...) è di quelli che ci scuotono e ci segnano nel profondo o di quelli che appena ci sfiorano, leggermente, dolcemente. In ogni caso non è accaduto nulla. La nostra vita rimane esattamente quella di prima. Né possiamo dire di averne ricavato delle informazioni sul

mondo, di saperne di più, di aver progredito in conoscenza. E neppure possiamo pensare di essere diventati più saggi. Però, *dopo* chiuso il libro spenta l'ultima nota, calato il sipario, anche se nulla, assolutamente nulla che non è il mondo dell'arte ma è il mondo vero, è cambiato, tutto è diversamente intonato, tutto ha un sapore diverso, tutto mi appare sotto una luce nuova. Sì, una questione di sapore e di intonazione, l'esperienza estetica, una questione di luce. (Givone 2003, 70)

Riferimenti bibliografici

- Bauman Zygmunt (2000), *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press.
- Capriolo Paola (2005), *Una luce nerissima*, Milano, Mondadori.
- Deleuze Gilles (1988), *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit. Trad. it. di Davide Tarizzo (2004), *La piega. Leibniz e il barocco*, Torino, Einaudi.
- De Man Paul (1983 [1971]), *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Derrida Jacques (1967), *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil. Trad. it. Gianni Pozzi (2008), *La scrittura e la differenza*, introduzione di Gianni Vattimo, Torino, Einaudi.
- Donatelli Bruna (1993), "Introduzione", in M.J. Bailbé, *La luce e le sue metafore*, a cura di Bruna Donatelli, Roma, Nuova Arnica editrice, 5-9.
- Donfrancesco Francesco (2013), *Una certa luce*, Firenze, Pananti.
- Freud Sigmund (1900), *Die Traumdeutung*, Leipzig-Wien, F. Deuticke. Trad. it. di Elvio Facchinelli, Herma Trettl Facchinelli (1981 [1948]), *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Boringhieri.
- Givone Sergio (2003), *Prima lezione di estetica*, Roma-Bari, Laterza.
- Kristeva Julia (1987), *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Alessandro Ferri (2013 [1988]), *Sole nero. Depressione e malinconia*, Roma, Donzelli.
- Lubac Henri de (1959), *Exégèse Médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier.
- Noferi Adelia (1997), "La relazione oggettuale in Leopardi" [1985], in Ead., *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, Roma, Bulzoni, 27-89.
- Pincio Tommaso (2015), *Panorama*, Milano, Enne Enne Editore.
- Rovatti P.A. (1988), "Derrida: la luce nera", in Id., *Il declino della luce. Saggi su filosofia e metafora*, Genova, Marietti, 77-92.
- Sontag Susan (1966), *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Dell.
- Steiner George (1991 [1989]), *Real Presences*, Chicago, University of Chicago Press.
- Storaro Vittorio (1993), "Scrivere con la luce", in M.J. Bailbé, *La luce e le sue metafore*, a cura di Bruna Donatelli, Roma, Nuova Arnica editrice, 111-117.

NEL PRISMA DELLA BIOSFERA.
LUIGI MENEGHELLO TRA LUCE E ANTI-LUCE

Diego Salvadori

Università degli Studi di Firenze (<diego.salvadori@unifi.it>)

Abstract

This article investigates how light is conceived in the literary works of Luigi Meneghello, particularly *Libera nos a malo* (1963) and *I piccoli maestri* (1964), with further references to other works. Starting from this analysis, the phenomenology of light stands out for a constant fluctuation between “natural” world and “artificial” domain, until it rejects its transcendental component.

Keywords: *biosphere*, *I piccoli maestri*, *Luigi Meneghello*, *Libera nos a malo*, *light*

Nell’opera di Luigi Meneghello, la luce è presa in una rete di traiettorie semisegrete, smorzata in barlumi, riflessi verbali, delle vere e proprie contro-luminescenze: una scrittura, insomma, quasi refrattaria ad accogliere l’elemento luminoso, a livello sia tematico che lessicale. Ma si tratta di una reticenza soltanto apparente e basterà una semplice ricognizione intorno ai titoli di alcuni scritti per averne conferma: “Discorso in contro-luce” (2005a [1997], 105-127), “Nel prisma del dopoguerra” (Meneghello 2005b [1997], 163-186), “Il turbo e il chiaro” (2005c [1997], 247-267). Sono opere – quelle appena citate – ascrivibili al filone auto-esegetico dell’autore, il che ci porta a ipotizzare, da subito, un’intima connessione tra la forza autocosciente della scrittura e una *glassy essence* stilistica (Meneghello 2003 [1987], 121): quasi una trasparenza, da cui l’opera letteraria non può in alcun modo prescindere. È l’autore stesso a ribadirlo al principio de “Il turbo e il chiaro”¹: “Io penso che ogni testo abbia parti chiare e parti oscure, non soltanto in superficie, quelle visibilmente chiare e visibilmente oscure, ma in tutta la sua costituzione, per la natura della nostra mente” (Meneghello 2005c, 249).

¹ L’ascendenza è chiaramente dantesca e, in particolare, il riferimento è al II canto del *Paradiso*.

Una dialettica dove la luce aderisce a elemento onnipervasivo, penetrando nel tessuto linguistico del discorso, sino al delinarsi di due versanti: da un lato, lo strato fenomenico del visibile (la grafia *tout court*); dall'altro, il sostrato – a mo' di iperuranio a rovescio – dell'invisibile e dell'essenza della scrittura. Persiste, a entrambi i livelli, la diade oppositiva tra luce e ombra, chiaro e scuro, entrata e uscita dal nero: un bagliore essenziale, implicito, che tuttavia esula dall'essere percepito totalmente. Ma il legame fra la pagina meneghelliana e l'elemento luminoso potrebbe, da subito, essere sintetizzato in maniera efficace dalle prime battute del già citato "Discorso in controluce" (ivi, 105-127), anche per il suo contesto situazionale: Meneghello, in un incontro coi suoi lettori a Portogruaro, così esordisce nel rivolgersi al proprio uditorio:

Mi rendo conto che vi sto parlando in controluce, con questo sole al tramonto che accende le invetriate alle mie spalle, in modo che non mi potete vedere chiaramente in faccia. Per me è un guaio, so che è tanto più difficile comunicare certe sfumature che m'interessano a delle persone che non sanno che faccia fai dicendole, ma pazienza, ci proverò. (Ivi, 105)

Ne abbiamo già parlato all'inizio: contro-luminescenza; ostacolo e impedimento a una visibilità plenaria che inficia le dinamiche apperceptive. Permane, così come accadeva nell'estratto precedente, l'accostamento tra oscurità e nitore, tra il visibile e, soprattutto, un non visibile all'occhio umano che è tale non tanto per il suo essere trasparenza, quanto piuttosto per un brusco mutamento di prospettive.

Nel corso del nostro intervento, ci soffermeremo sulle prime due opere narrative dell'autore – *Libera nos a malo* (Meneghello 1993 [1963]) e *I piccoli maestri* (Meneghello 1997 [1964]) – proprio per rinvenire, in *limine*, i germi di questa contro-luce.

Volendo tracciare una diacronia sommaria, possiamo affermare che, nelle trame di *Libera nos a malo*, l'elemento luminoso si fissa in due ipotesi ben definite, rispettivamente situate a monte e a valle del libro. La prima rimanda al capitolo terzo dell'opera e soggiace alla mnesi del soggetto autorale: nel ricordare l'esperienza alla scuola materna, ma anche la strutturazione topografica del luogo, Meneghello scrive:

In superficie era un mondo di bambole, con le stelle di carta colorata e le candeline. La montagnola dell'anteparadiso era in fondo al cortile e c'era sopra un'acacia: radunati lì intorno si pregava *Mama-bèla mandate la piovà* quand'era secco, e *Mama-bèla mandate il sole* quando era spiovuto. Lì in quei rami sgocciolanti, figurandoseli carichi di candeline e mezzipanetti di pan d'oro, si vedeva in controluce com'è fatto il paradiso. (1993, 24)

Il passo citato include la prima rappresentazione della luce nell'opera di Meneghello, che tuttavia non manca di rispondere alla diade opposi-

tiva rinvenuta negli estratti già analizzati: la luce occupa una posizione intermedia, si manifesta per prospettive interposte e immaginate (“figurandosei carichi di candeline e mezzipanetti di pan d’oro”, *ibidem*); traversa prismi protei, imperfetti (“i rami sgocciolanti”, *ibidem*) e origina una visione esulante dal dominio del *naturaliter*: non illumina, quanto piuttosto riscrive e – volendo usare una formula adottata da Arianna Antonielli in merito alla poesia di William Blake – trapassa la superficie fenomenica del reale (Antonielli 2009, 25). Passiamo, adesso, all’ultima occorrenza della “luce” in *Libera nos a malo*, in modo da circoscrivere l’inizio e la fine di questa diacronia. Siamo al termine del penultimo capitolo, il flusso del ricordo si è ormai arrestato capitolando al presente in atto:

Alla sera spesso all’improvviso non si sa cosa fare. Ciùcia, classe 1922, ubriaco, vuole spiegare che Tito non è il vero Tito, quello l’hanno tenuto in Russia, ne hanno mandato uno che gli somiglia. Spiega questa teoria tre volte, cinque volte, otto volte. Le donne sono di là al buio a guardare la *telly*, gli uomini s’annoiano alla luce del neon. (Ivi, 249)

Da epifania visionaria e *en plein air*, la lucentezza rientra in uno spazio claustrofobico e chiuso, tenuta a freno nei bulbi di vetro, al pari di un ectoplasma in cattività. L’aver tracciato questa linea diacronica ci porta subito a formulare – circa la fenomenologia della luce in *Libera nos a malo* – due considerazioni specifiche: innanzitutto, la sua parabola discendente che, dal versante naturale, porta l’elemento luminoso entro il dominio della *téchne* e dell’artificiale; e, soprattutto, la diminuzione del suo *range* diffusivo, sino a farsi anti-luce (contrapposta, cioè, a quella naturale dei raggi solari). Resta, adesso, da individuare la zona mediana di questo processo trasformativo e, per tale ragione, è necessario tornare alle pagine iniziali del libro, dove la luce torna ad accompagnarsi ai fenomeni della natura e, nello specifico, meteorologici:

La tempesta (*italice* grandine) è una di quelle cose che appartengono per sempre a Montale.

È tutto perfetto, ma è troppo bello per il nostro paese.

Era sale secco, e solfo. Si sentiva il carattere litigioso di Dio, i suoi fotóni ciechi, e la strapotenza dei grandi carri che faceva disporre tutt’intorno all’orlo sopra il paese, e ordinava di rovesciarli all’ingiù alzando le stanghe. Le carrette di sale si sventagliavano in aria, picchiavano di striscio sui tetti e sui cortili. Si vedevano le sbadilate supplementari che ci colpivano a spruzzo passando come ventate; si distinguevano benissimo le sfere più grosse, gli uovi trasparenti tirati a mano fra una carrettata e l’altra, che rimbalzavano come oggetti d’acciaio. Tiravano a noi, ma senza mirare. I mucchi giallastri, avvelenati, fumavano sotto ai muri.

Non vedevamo morire i fiori, ma mutilare le viti e stracciare i sorghi. L’aria nera, specchiante, che precede la tempesta, il mondo magico intagliato nel quarzo si sporcava; c’erano cortine d’un pulviscolo color lisciva, rigurgiti

di zolfo; non c'era rintocco subacqueo, ma un crepitio maligno di superfici sfregate, di scocchi contraddittori. Non c'era vera luce nella cosa, nulla che brillasse, c'era un bagliore prigioniero, una gazzarra di raggi opachi che si polverizzavano scontrandosi. Tutto s'incrociava, si contraddiceva, s'annullava. (Ivi, 35-36)

La forza intertestuale del passo costituisce non solo la “prima apparizione esplicita di Montale” nella scrittura di Meneghello (Zancani 1983, 110), ma origina altresì una traslazione, in chiave domestica e maladense, dell'ipotesto di partenza (“Infuria sale o grandine?”, Montale 1996 [1939], 86), quasi a volere colmare una separatezza fra mondo reale e pagina scritta: i passi montaliani trapuntano in negativo l'evocazione della tempesta paesana (“non c'era rintocco subacqueo”, si noti l'avverbio di negazione anteposto al verso dei “Mottetti”²), dove le piante non sono più di gozzaniana memoria (campanule e cedrina) ma cedono il passo alle “viti” e ai “sorghi”. Questa rilettura in controluce investe anche l'elemento luminescente, fino a un totale *blackout* semantico, come testimoniato dai “fotóni ciechi” (Meneghello 1993, 35), chiaro riferimento al quanto di luce³. Dal “brilla come te” dei *Mottetti* (Montale 1996, 86), si passa, da una luce posticcia e spuria (“non c'era vera luce”, Meneghello 1993, 35) alla totale assenza della luminosità (“nulla che brillasse”, *ibidem*), per poi arrivare a una cattività del luore (“bagliore prigioniero”, *ibidem*), dove tutto s'incrocia, si contraddice e si annulla. La luce, insomma, fatica a trovare un proprio statuto se non sul finire del passo, quando – scrive Meneghello:

Ci si sentiva in trappola, coi diavoli sotto che venivano a guardare alle feritoie improvvisamente abbuiate, e noi guardavamo per le inferriate delle case, ora verso il cortile, ora verso le raffiche che ci chiudevano dalla parte di Schio.

Poi finiva il casino, veniva un silenzio assordante, schiariva, e il sole tornando a trovarci entrava nei mucchi di tempesta, rivelava il cuore verde dei grani. (Meneghello, 1993 [1963], 36)

²“Un rintocco subacqueo s'avvicina” (Montale 1996 [1939], 86).

³ Scrive l'autore in *Maredé, maredè...* a proposito del “fotone”: “esso partecipa della natura di una nuvola piena di tempesta. Il suo insorgere (perché ‘insorge’, non cresce lentamente, non matura) si esprime col verbo *vignér-su* (*ghe zé vignù-su un fotón, te me fè vignér-su el fotón*). È da notare che c'è un *fotón* e c'è *el fotón*; questo secondo va forse pensato con la maiuscola, Thumòs, il Gonfiore dell'anima irascibile” (Meneghello 2002 [1990], 170). Oppure, si prenda in considerazione questo estratto dal secondo volume delle *Carte*: “E a un tratto mi accorsi che la creatura era viva. Beveva l'aure del giorno, il suo primo, alle sei di sera del 6 agosto dell'anno scorso. Dal sole che come uno di noi che vada a letto si avviava a tramontare, arrivavano in folate alcuni trilioni di miliardi di fotoni, e la creatura stimolata dalla debole luce cominciò a vivere” (Meneghello 2000, 10).

Lux ex post, verrebbe da dire: e la funzione, in tal caso, è la medesima demandata alla pioggia che, in uno degli estratti citati, andava a depositarsi sui rami dell'albero di acacia e lasciava intravedere – sempre in controluce, si badi bene – com'era fatto il Paradiso. Il procedimento resta il medesimo e l'acqua, sia essa allo stato liquido o solido, assolve sempre la funzione di prisma o superficie riflettente. In altre zone del testo, l'elemento luminoso non prescinde dalla descrizione degli spazi naturali: si va dai "luoghi sconosciuti in una luce pallida, estenuata, bottoni d'oro, malinconia a mezza mattina" (ivi, 43), a una "luce cruda dei cortili di terra senza ciottoli" (ivi, 44)⁴, per poi approdare alla "lucentezza inverosimile" (ivi, 46) e "l'effetto calamitato" che si prova guardando "l'immagine dei pianeti più splendidi che con gli specchi del telescopio si tirano giù dal cielo nelle notti serene" (*ibidem*): una diacronia parallela – a quella già tracciata all'inizio – che, in ogni modo, rivela la natura indefinita e mai plenaria delle luminescenze di *Libera nos a malo*, come testimoniato dagli aggettivi che spesso si accompagnano al sostantivo "luce" ("pallida", "estenuata", "cruda", "inverosimile"): una luce che, per quanto attraversi la superficie del reale, non vi prende mai parte e, se lo fa, ne inficia le coordinate percettive. Altre volte, siamo al cospetto di una luminosità "naturata", specie quando l'autore indulge nella descrizione della biosfera e dei suoi abitatori:

Io vidi la sioramàndola [la salamandra] una volta sola, alla Fontanella dietro il Castello. Chiacchieravamo ignari Piarreto ed io sotto i rami folti dei faggi, accostandoci al cristallo dell'acqua sorgiva per bere. Su una pietra, lambita dal rivolo c'era la sioramàndola. Era verde come la luce circostante, e macchiata di giallo e marrone, come le foglie secche. Era seduta e ci voltava le spalle. (Ivi, 60)

Torna, nuovamente, la natura "prismatica" (o comunque cristallina) delegata all'elemento acquatico ("cristallo dell'acqua", *ibidem*), in un bagliore che avvolge l'intero ambiente, fino a incorporare, quasi catturandola, la creatura animale. Desumiamo, da questi estratti, anche le due cromie che finora si sono accompagnate alla luce: il verde e l'oro. Quest'ultimo destinato a tornare nel passo seguente:

Le cose sono al loro posto, gli spazi immutati. Conosco bene il giro che fa l'ombra delle case, qui davanti, e il taglio del sole a mezzogiorno in Piazzetta. A quest'ora il Listón, che va verso nord è infilato dal sole e dà come una vampata di luce. Contrà Chiesa ha una tettoia d'ombra; a sud, oltre la piazza, affacciandosi verso il ponte del Castello c'è il piccolo golfo di aria dorata dove le forme in controluce si dissolvono, si sfaldano ai margini: l'altura

⁴ Una luce, insomma, mai destinata a rivelarsi in tutta la sua perseità.

del Castello, la chiesa, la calotta di Monte Piàn si vedono tremolare, l'aria è piena di lustrini. Pochi passi nel sole vivo, fino al ponte: si entra in un molle caos di verdi e di celesti, che vibra. (Ivi, 81; corsivo mio)

Una precisazione: i passi finora citati si inseriscono tutti nella prima metà del libro: la luce naturale, almeno in *Libera nos a malo*, delimita una zona ben circoscritta del testo (fino al capitolo 13) per poi transitare nell'ultima immagine cui abbiamo fatto riferimento all'inizio dell'intervento (il "neon" del penultimo capitolo, ivi, 249). Il succitato estratto inaugura, sotto certi aspetti, una scomposizione/ricomposizione dell'elemento luminoso, pronto a irradiarsi sulla pagina scritta secondo un *climax* d'incandescenza dorata (torna, di nuovo, il colore oro) cui è successivo il dissolversi stesso della *controluce* ("si dissolvono, si sfaldano ai margini", ivi, 81), fino all'ingresso in una zona a frattale, auto-rigenerantesi, dove la percezione si capovolge. Lo stesso vale per le pagine incipitali de *L'acqua di Malo*:

Allora, cominciando, anzi prima di cominciare, vi dirò che mezz'ora fa, venendo in macchina da Thiene, da oriente, ho rivisto il consueto spettacolo, per me tra i più commoventi del mondo, la veduta delle montagne quassù a nord e verso ovest. Abbiamo condizioni di luce speciali oggi, per la limpidezza dell'aria e il risalto degli oggetti. Ciò che m'importa dirvi è che l'altro ieri o il giorno prima, credo giovedì, c'è stato un momento in cui questo spettacolo mi è apparso in una luce del tutto anormale, si era improvvisamente intensificato oltre misura, una specie di visione oltremondana. Venivamo di nuovo da Thiene, eravamo a metà strada, l'aria si era straordinariamente schiarita dopo la pioggia, tutto era nitido e luminoso, ma c'erano banchi di nuvole dalla parte dei monti, e in queste si era formato una specie di spacco ovale in corrispondenza del Sengio Alto: e lì dentro si vedeva un *golfo di luce*⁵ che non pareva terrestre. Era un fulgore vertiginoso, fuori del giro che normalmente chiamiamo natura.

In mezzo c'era il Sengio Alto, ma trasfigurato, e dietro, e attorno, e sotto, uno spaventoso abisso di spazio abbagliante, parte di un universo ulteriore. Mia moglie era accanto a me, a sinistra, sapete che nelle macchine inglesi il volante è a destra, io guidavo, i monti erano dalla mia parte, Katia mi chiacchierava e io le rispondevo: e tutto a un tratto mi sono accorto della configurazione del cielo e della terra⁶, l'ho guardata per una frazione di secondo, e mi sono spaventato, era come uscire dal nostro mondo, in un microistante, e poi rientrare in una specie di mostruoso tuffo ... Sentivo che se avessi guardato più a lungo, diciamo per un secondo, sarei stato travolto del tutto. Ero coinvolto in un fenomeno ipnotico ... (Meneghello 1986, 9-10)

⁵ Cfr. "c'è il piccolo *golfo* di aria dorata" (Meneghello 1993, 81).

⁶ Ulteriore sviluppo del "si vedeva in controluce com'è fatto il paradiso" (ivi, 24).

Anche nei *Piccoli maestri*, la luce riveste un ruolo precipuo, per non dire generativo: in nota all'edizione del 1990, Meneghella scrive che "questa materia ... aveva radici profonde; estrarle ed esporle alla luce è stato ... lungo e difficile, ... doloroso"⁷ (Meneghella 1997, 230): si ha quasi l'impressione di uno sviluppo fotografico del narrato, di un autore intento a lavorare in una camera oscura. Già dall'inizio del libro, la pagina "abaglia" e lo fa accompagnandosi a un fenomeno sempre meteorologico:

Eravamo in una tendina celeste. La notte venivano regolarmente i temporali, e la tenda a ogni lampo s'illuminava di una luce fluorescente. Lasciava filtrare la luce come un velo, e altrettanto l'acqua; il resto dell'acqua arrivava per di sotto. (Ivi, 3)

Si origina una tensione ancipite col romanzo d'esordio: innanzitutto, la luce dei lampi crea un *continuum* tematico con l'attacco di *Libera nos a malo*, dove il "temporale", per quanto iniziato ("s'incomincia con un temporale", Meneghella 1993, 5), si manifestava solo a livello acustico ("i tuoni quassù sopra i tetti", *ibidem*); vieppiù, luce e liquidi tornano ad affiancarsi, come per la tempesta del primo libro. Non manca, oltretutto, il frapporsi di una barriera – stavolta artificiale (la tenda) – tra il soggetto percipiente e il fenomeno luminoso, il che origina una luminescenza esponenziale e a due stadi: pura (del lampo) e filtrata ("fluorescente", Meneghella 1997, 3). La presenza di questo diaframma è rinvenibile in altri passaggi:

Eravamo racchiusi tra coste ripide, arcigne; camminavamo all'insù gravati da fardelli. Ogni tanto si facevano soste, e il sudore si ghiacciava rapidamente sulle nostre facce, una crosta di brina ci velava gli occhi; ripartivamo con questa maschera che filtrava una luce lattea. (Ivi, 10)

Se in *Libera nos a malo* avevamo parlato di anti-luce, per *I piccoli maestri* potremmo ipotizzare la presenza di una luce alterata, la cui traiettoria è interrotta dalla presenza di corpi estranei (in questo caso la brina) che, proprio come "una maschera" (*ibidem*), alterano la percezione della biosfera e dei suoi cromatismi. Ma i punti di raccordo con il primo romanzo

⁷ La dinamica luminescente è ravvisabile anche a proposito della genesi testuale di *Bau-sète!*: "Ci sono vari strati e varie fasi di composizione. Il materiale originario, il supporto di base, è ovviamente l'esperienza di quegli anni lontani. C'è poi una serie di versioni di singoli episodi, scritte e riscritte molte volte nel corso dei decenni, non rielaborando il già scritto, ma ricominciando ogni volta di bel nuovo. È chiaro che doveva trattarsi dei punti nevralgici di quella esperienza, ciò che si era inciso più a fondo nella coscienza, ma che non riusciva però a esprimersi in modo soddisfacente nei miei resoconti. Avevo l'impressione di qualcosa che, sortendo alla luce, si coagulasse; o di una serie di gusci che provando a prenderli in mano si chiudessero..." (Meneghella 2005b, 174-175).

sono deducibili anche dai passi relativi ai bagliori artificiali. Prendiamo, ad esempio, questo estratto da *Libera nos a malo*:

Celeste passò sul marciapiedi davanti a casa nostra, ... prese a destra, passò l'ultima fioca lampadina, e appena fuori dalle case ... scese in un campo. Gli amici che lo seguivano con cautela spingendo la motocicletta si accostarono pian piano. Quando accesero il faro quello che c'era da inquadrare fu inquadrato crudamente nel cono di luce sgarbata. (Meneghello 1993, 52; corsivo mio)

E confrontiamolo, adesso, con il seguente, stavolta da *I piccoli maestri*:

I gendarmi dissero *Alto-là* nel buio; gli eravamo andati praticamente addosso. Un fascio di luce sgarbata* ci investì; dal fascio emergevano le canne di due moschetti ... (Meneghello 1997, 178; corsivo mio)

L'accostamento tra i due estratti ci spinge ad ipotizzare anche la presenza di una sincronia della luce, che nuovamente risponde alle considerazioni autorali in merito alla propria produzione scrittoria: "tutti i libri che ho pubblicato sono collegati tra loro, come vasi intercomunicanti: c'è dentro lo stesso fluido che passa dall'uno all'altro" (Meneghello 2005b, 65). Questa continuità è ribadita dalla presenza, in entrambe le opere, dello stesso sintagma ("luce sgarbata"), dove l'elemento luminoso si staglia nel buio e irrompe nel fenomenico quasi a turbarlo.

Eppure, permane una certa idiosincrasia per la luce, quasi una riluttanza a esporsi ai suoi fasci rivelatori:

Avevo provato un paio di volte a spiar fuori, montando poi coi piedi sulla pietra. Sollevavo pian piano la faccia finché era a livello coll'orlo e prendevo come una scossa; la luce del pomeriggio pareva un bacino agitato, irraggiante, che spruzzava goccioline elettrizzate. Tornavo sotto pensando: Com'è vigliacca la luce⁸. (Meneghello 1997 [1964], 131)

Al "piccolo golfo di aria dorata" (Meneghello 1993 [1963], 81) del primo romanzo, subentra il "bacino agitato" di questo passo, ferma restando la continua rispondenza tra l'elemento acquatico e il fenomeno luminoso, nuovamente alla stregua di cortocircuito visivo e percettivo: non più "vampata" (*ibidem*) – come si leggeva in *Libera nos a malo* – quanto piuttosto elettricità e shock riconoscitivo. Il tono è quello di una *meditatio lucis*, mentre l'affermazione finale ci riporta di nuovo al punto di partenza, a una luce che, lo abbiamo visto, è presa nelle maglie di una fenomenologia

⁸ Considerazioni analoghe sono altresì riscontrabili in un passo del terzo volume delle *Carte*: "Se siamo stati dati alla luce, appartenevamo ai luoghi senza luce ... La luce ha punte amare: abbacina, stanca gli occhi, sveglia crudamente chi dorme" (Meneghello 2001, 315).

ambigua, tutt'altro che epifanica, tale da essere definita "cruda", "sgarbatà", financo "vigliacca". Una luce immanente e, sotto certi aspetti, pensante: la diacronia di un prisma, dove lo spettro sciama in un reale alterato.

Riferimenti bibliografici

- Alighieri Dante (2005), *Enciclopedia dantesca*, vol. III, *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di Natalino Sapegno, Milano, Mondadori.
- Antonielli Arianna (2009), *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, Firenze, Firenze UP, <<http://www.fupress.com/catalogo/william-blake-e-william-butler-yeats/1784>> (11/2016).
- Barbieri Giuseppe, Caputo Francesca, a cura di (2005), *Per libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, Vicenza, Terra Ferma.
- Corti Maria, Franzina Emilio, Isnenghi Mario et al. (1987), *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui "Piccoli maestri" di Luigi Meneghello*, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore.
- Daniele Antonio, a cura di (1994), *Omaggio a Meneghello*, Rende, Centro Editoriale e librario Università degli Studi della Calabria.
- (2016), *Dal centro al cerchio. L'esperienza narrativa di Luigi Meneghello*, Padova, CLEUP.
- La Penna Daniela, ed. (2012), "Luigi Meneghello. Fiction, Scholarship, Passione Civile", *The Italianist*, special supplement, 32.
- Meneghello Luigi (1997 [1963]) *Libera nos a malo*, in Id., *Opere*, vol. I, a cura di Francesca Caputo, prefazione di Cesare Segre, Milano, Rizzoli, 5-285.
- (1997 [1964]), *I piccoli maestri*, in Id., *Opere*, vol. II, a cura di Francesca Caputo, Milano, Rizzoli, 3-232.
- (1981), *L'acqua di Malo*, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore
- (2003 [1987]), *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, Milano, Rizzoli.
- (2002 [1990]), *Maredè, maredè... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina*, Milano, Rizzoli.
- (2005), *La materia di Reading e altri reperti*, Milano, Rizzoli.
- (2005a [1997]), "Discorso in controluce", in Meneghello 2005, 105-126.
- (2005b [1997]), "Nel prisma del dopoguerra", in Meneghello 2005, 163-186.
- (2005c [1997]), "Il turbo e il chiaro", in Meneghello 2005, 247-267.
- Montale Eugenio (1996 [1939]), *Le Occasioni*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi.
- Pellegrini Ernestina (1992), *Nel paese di Meneghello. Un itinerario critico*, Bergamo, Moretti & Vitali.
- (2002), *Luigi Meneghello*, Fiesole, Cadmo.
- Sulis Gigliola (2004), *Tra memoria e parole: appunti per un'analisi stilistica dell'opera di Luigi Meneghello*, Cagliari, CUEC.
- Zampese Luciano (2014), *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Firenze, Franco Cesati.
- Zancani Diego (1983), "Montale in Meneghello", in Giulio Lepschy (a cura di), *Su/Per Meneghello*, Milano, Edizioni di Comunità, 109-117.

VISIONI E VALENZE DELLA LUCE ZANZOTTIANA
(CONGLOMERATI)

Massimo Colella

Università degli Studi di Firenze, Université Paris-Sorbonne (Paris IV),
Rheinische Friedrich-Willhelms-Universität Bonn
(<massimo.colella@unifi.it>)

Abstract

The paper aims to show and examine the complex semantic network subtly alluded to or clearly expressed by the numerous apparitions, visions, values and valances of light (and of darkness) in Andrea Zanzotto's poetry. Particularly, *lōgos*, memory, landscape, human life, poetry are some of the main elements associated with light in the last collection *Conglomerati* (2009).

Keywords: *Andrea Zanzotto, Conglomerati, landscape, memory, poetry*

“Resta il tuo nome finalmente espresso / Sull’arca che tu fosti, dopo tanta latenza: / inutile alzabandiera / in una cosca sera / che tutto copre in pece di demenza” (Zanzotto 2009, 9). Così si legge nella *sfraghis* conclusiva di “Addio a Ligonàs”, testo lucidamente drammatico con cui si aprono i *Conglomerati* zanzottiani, ultima raccolta del poeta di Pieve di Soligo pubblicata nel 2009 nella collana mondadoriana dello “Specchio”. La silloge, “appars[a]” – si direbbe con Rosanna Bettarini (2005, 333) – “*ad portas inferi*”, sarà in questa sede ripercorsa dalla rilevante specola tematico-tematologica specificamente inerente alle valenze delle frequenti e significative emersioni *luminose*, oltre che – necessariamente – del *tenebroso* controcanto in cui esse si instaurano e *in cui* (*e di cui*) dialetticamente vivono.

L'obscuritas (“cosca sera”, “pece di demenza”) risulta essere *in primis* visibilmente connessa, sul piano simbolico, ai valori pienamente disforici del deterioramento intellettuale, dell’umana idiozia, della sciagurata insensatezza di azioni ad un tempo, paradossalmente, *antropiche* e *disumane*, conducenti al rovinoso crollo di una pluralità di luminosi *orizzonti* (“sfondamenti di orizzonti / che crollano in se stessi / intorno a te”, Zanzotto 2009, 9) e alla tragica crisi della warburghiana *Orientierung* (cfr. Colella c.d.s. 1), tristemente operata *dal* e *nel* dissennato smembramento del paesaggio, esistenzialmente ed intellettualmente inteso come energetico centro vitale/oracolare, “pietra parlante” e *centrum mundi* (“Eri *ómphalos* del Grande Slargo / che per decenni i più bei cammini resse / per quel che valessero, amorosi del tuo essere / in sé e per sé”, Zanzotto 2009, 9; cfr. Parke, Wormell 1956).

Lo smarrimento della luce, già specificamente associata in *Fosfeni* (Zanzotto 1983) ad una complessa meditazione sul *lògos*¹, si fa motore di un esiziale disorientamento: irrimediabilmente perdute le coordinate spaziali (*ergo* mentali ed etiche), completamente elisa la stella polare terrestre/celeste del neo-delfico/trevigiano *omphalòs*, non resta che aggirarsi in un “cupo e inquietante labirinto di massi coperti più o meno di vegetazione o nudi, comunque erti”, in un “tenebroso e glorioso labirinto in cui si sedimenta l’infanzia, ma con luci pure” (“Crode del Pedrè”, prima versione, Zanzotto 2009, 12). Pratiche divinatorie, astrologia (“Inseguire in questo gruppo o costellazione di massi / su tappeti verdi-fracidi / il sentimento”, *ibidem*) e chiromanzia (“linee / che aspettano il chiromante”, *ivi*, 13), sono avocate/evocate a raccolta, al vano scopo di consentire all’*io poetico* (e all’*io empirico*) di *orientarsi*, di districarsi magicamente nella labirintica *quête* del centro perduto (“centro e peso di un tutto / fratto e irrelato”, *ibidem*)².

Se la configurazione territoriale diviene l’iper-spazio di una memoria contemporaneamente *prossima/privata* (“passi di bambini siamo”, “Giardino di crode disperse”, *ivi*, 17) e *remota/geologica* (“con tuono di terremoti / d’altri milioni d’anni fa”, *ivi*, 14), addentrarsi nelle tenebre freudiane o, meglio, lacaniane (cfr. almeno Zanzotto 1979) dell’*infanzia personale* e dell’*infanzia del mondo* non significa discendere negli abissi di una *verticalizzata* catabasi, bensì avvertire in una dimensione tutta *orizzontale* la dilacerante, antinomica, compresenza dello “splendore movens” e del “disonore / di una spina profonda” (Zanzotto 2009, 15), delle “luci pure” e del “tenebroso ... labirinto” (*ivi*, 12), con la conseguente diffusa percezione (in virtù della disorientante, “inquietante” [*ibidem*], perturbante commistione tra calda familiarità infantile e oscuro disagio) dell’*unheimlich* propriamente detto, nel suo senso più profondo e autentico – veicolato, come è ben noto, dall’etimo (*un-heimlich*) – di “negazione che afferma” (cfr. Freud 1919; ed. it. 1984). In simile contesto, lo sforzo,

¹ Cfr. Dal Bianco 1999, 1610: “Vi si inscena [il] ... dissidio fra anelito comunitario e chiusura ermetica, ... il primo viene sublimato in facoltà connettiva, in *logos*, e la seconda in fosfeni. ... questi traggono origine dalla compressione delle palpebre. Si tratta di un occhio che guarda se stesso nel buio di una totale autoreferenzialità, ... tali ‘segni e punti luminosi’ potrebbero essere un surrogato – ma ragionevolmente attendibile – della luce stellare. Ciò che appare distante è raggiungibile per indizi sfuggenti nella più chiusa cecità. Il lume razionale del *logos* è ora tremendamente vicino ai barlumi fosfenici”. Cfr. anche Ardizzone 1989.

² Si ripensi alla montaliana “Fine dell’infanzia”: “rapido rispondeva / a ogni moto dell’anima un consenso / esterno, si vestivano di nomi / le cose, il nostro mondo aveva un centro” (Montale 1980 [1925], 66); del resto, già Yeats aveva sentenziato: “Things fall apart; the centre cannot hold” (“The Second Coming” [“Il secondo avvento”], in Yeats 2005 [1921]: “le cose cadono a pezzi; il centro non regge più”, trad. it. di Marianni, 574-575); cfr. Colella c.d.s. 2.

per così dire, di *luminescenza* può risultare inane, sostanzandosi in “torce di vuoto” (Zanzotto 2009, 16), lì dove le “ultra-demenze” (ivi, 13), ossia – si rammenti l’equazione *buio = demenza* – l’ultra-buio dell’ingiusto *oblio* (“demente, maialesca dimenticanza”, ivi, 16), rischiano di sormontare le “ultra-coscienze” (ivi, 13), ossia l’ultra-luce della *memoria*.

Luce come *ragione*, luce come *memoria*, dunque. In particolare, emerge in più *loci* una vibrante relazione tra il sole e la memoria:

Me pias, anca se me fa quasi sbigola / 'sto taser o' pena mormorar de
tut / sote sote, soto vozhe / pur che 'n poch de *sol* / benedisce le *memo-*
rie [Mi piace anche se quasi mi fa paura / questo tacere o appena mor-
morare di tutto / sotto sotto sottovoce / pur che un po' di *sole* / bene-
dica le *memorie*]. (“Silenzio dei mercatini 2”, ivi, 25-27, corsivo mio)³

Oggi, 15, *ricordato* anche da Nini Dini, trovato 15-1-2000 / sulle panchi-
ne stupefatte / nel reggere al *sole* due vecchi (83-84) ancora saldi. Al sole
/ con la viola in mano della *memoria* / *antialzheimeriano sole* / vivo anche
San Bastian con una viola in man. (“Si, deambulare”, ivi, 34, corsivo mio)

Anche se vi sono i giovani studiosi dell'IRCA (ist. Resistenza)⁴ / v'è
quest'anno google / che maligno come il *sole* e suo parente / tutti ci globa-
lizza in peste / padrona finale di tutte le feste / di tutte le storie / di tutte le
memorie / e lo scimunito materico suo DNA, parente / del nostro suona il
grande intruglio. (“Altro 25 Aprile”, ivi, 44, corsivo mio)

Di fronte all'avanzamento dell'Alzheimer, morbo sociale/collettivo prima ancora che individuale (“Si profila un ottenebramento cupamente simboleggiato dal morbo di Alzheimer, di cui pare oggi che masse enormi siano (più o meno metaforicamente) preda, nel fondo dell'istupidimento mediatico e ludico”, Zanzotto 2001, XX), il sole pare assumere – si ripensi alla distinzione binaria, già chiaramente formulata dalla pseudo-ciceroniana *Rhetorica ad Herennium*⁵ – lo *status* di pregnante simbolo della *memoria naturalis*.

³Le traduzioni dei versi dialettali, qui e in seguito, sono di Zanzotto.

⁴Nel riferimento ai “giovani studiosi dell'IRCA (ist. Resistenza)”, Zanzotto pare offrire un sottile *calembour*, un interessante *cortocircuito* tra l'argomento memoriale/resistenziale e il motivo della luce (IRCA, infatti, non è, come si potrebbe di primo acchito pensare, l'acronimo di un istituto di studi storici, bensì di un'azienda del gruppo Zoppas specializzata nella produzione di resistenze elettriche [!] e di sistemi riscaldanti che ha sede a San Vendemiano, in provincia di Treviso), rimarcando sottilmente, nella progettata pluristratificazione del processo di lettura, il valore *luminoso* della memoria del processo di Resistenza storica al totalitarismo nazi-fascista.

⁵Cfr. *Rhetorica ad Herennium* III, 16, 28: “Sunt igitur duae memoriae: una naturalis, altera artificiosa. Naturalis est ea, quae nostris animis insita est et simul cum cogitatione nata; artificiosa est ea, quam confirmat inductio quaedam et ratio praeceptionis” (“Sono dunque due le memorie: una naturale, l'altra artificiale. Naturale è quella che è ingenerata nelle nostre

In altri termini, se da un lato il depauperamento di una mente-orticello (“roba grisa”-“ortesel”)⁶ di connotazione – si direbbe – magrelliana⁷, continuamente provata dagli *incontri* e dagli *agguati* (cfr. De Angelis 2015) della smemoratezza individuale, costituisce con ogni evidenza l’allegoria di una più vasta condizione di disragione, oblio, dimenticanza, dall’altro la luce solare potrebbe, a ben vedere, potenzialmente rappresentare il rimedio “antialzaimeriano” *par excellence*.

Tuttavia, la perdita della luminosa memoria civile gradualmente tramuta il sole, nella percezione del lettore, da naturale custode della memoria nel *doppio* orroroso di una contaminante memoria informatica (“peste” “globalizza[ta]” “padrona ... di tutte le memorie”, fondata su “scimunito materico ... DNA”): la mostruosa torsione immaginifica del motore di ricerca Google in una pernicioso divinità solare perimetra e denuncia con sconcertante suggestione l’incipiente pericolo che la memoria individuale/collettiva, basata sulla luminosa-ragionevole trasmissione delle fila (a)simmetriche della storia, ceda definitivamente il passo ad un’amorfa e “deresponsabilizzante” (“Un grigio compatto”, Zanzotto 2009, 46) forma di memoria estranea all’umano, una *memoria iper-artificialis* (versione aggiornata, e potenzialmente pericolosa, degli antichi sistemi mnemotecnici, delle rinascimentali *artes memoriae*)⁸, cui attingere con “demente” disinvoltura.

menti e nata insieme con il pensiero; artificiale è quella che una certa stimolazione e il sistema di insegnamento rafforzano”, trad. di Cancelli in Cicerone 1992, 423-426).

⁶ Cfr. “In te le peste da distrashion”: “In te le peste da distrashion / in te ’l mal del desmentegon / quande che ’l perders l’è fa ’n s’ciantis / inte i sbalii a far numeri de telefono / me sente ’ndar in bestia / ... Ma / sie pur questo ’l scomenzar dei sguinzh / che vien su da le fogne de Acheronte / fin su la fronte e le la passa / e inte i tendri jardin de roba grisa / tuta broada dal fià de l’eterno / che la se credea almanco un ortesel / deme ’l numero del telefono / deme la chiave, onde le avee rebandonade” (“Nella peste da distrazione / nella pesante smemoratezza / quando il perdersi è come una scintilla / negli sbagli a far numeri al telefono / mi sento invadere dall’ira / ... Ma / seppure in questo incominciare degli schizzi / che vien su dalle fogne di Acheronte / fino sulla fronte e la trapassa / e nei teneri giardini di materia grigia / tutta ustionata dal fiato dell’eterno / che si credeva almeno un orticello / datemi il numero del telefono / datemi la chiave, dove le aveo abbandonate”). Zanzotto 2009, 67-69.

⁷ Cfr. Magrelli 1996, 24: “Io abito il mio cervello / come un tranquillo possidente le sue terre. / Per tutto il giorno il mio lavoro / è nel farle fruttare” (si tratta, com’è noto, di un testo-chiave della produzione magrelliana, iscritto nella prima sezione, “Rima palpebralis”, di *Ora serrata retinae*, 1980).

⁸ Cfr. Bolzoni 2012, 111-112, corsivo mio: “L’arte della memoria ci permette di entrare nel vivo di alcuni procedimenti profondi che hanno caratterizzato un codice retorico e culturale molto lontano dal nostro, ma che ha giocato per secoli un ruolo di primo piano sia nell’esperienza europea, sia ... nei rapporti con altre culture. Un codice ... lontano e diverso, che però possiamo meglio capire proprio partendo dalla nostra esperienza contemporanea, ad esempio dal potere enorme che le immagini hanno nel nostro mondo, e dalle *possibilità offerte dagli strumenti informatici, dallo sviluppo*

L'immagine del *sole maligno* ("google / ... maligno come il sole"), d'altra parte, può introdurci ad un altro non influente frangente del prisma luminoso/oscuo che stiamo esaminando, relativo al discorso civile-ecologico di caratura specificamente ambientale-climatica, nel cui ambito la benefica luce solare si trasforma, complici le allusioni ai ben noti fenomeni del *global warming* e del marcato assottigliamento dell'ozono stratosferico, in luce potentemente nociva:

Tristissimi 25 aprile / morti in piedi, sull'attenti / al cimitero / qualche osso perso per la strada / nel sole sfacciato freddo / - o è lo stesso, tutto raggi gamma. ("Tristissimi 25 aprile", ivi, 41)

Giugno ippopotamo di calore / sbatte giù ippopotami di sudore / ... / entro la furia globale / tutta sbavante di poter lucrare / anche sul proprio funerale. ("Misteri climatici", ivi, 48)

Tali *fragmenta* si inscrivono, del resto, in una più ampia, e per certi versi ambigua, mitologia solare, dai tratti fortemente deformanti, in cui l'astro maggiore può essere, per esempio, ridotto a mero "lume" (per di più "fratto"), cioè avvertito non in quanto *lux* che riluce di sé e per sé (dal lemma latino deriva, com'è noto, sul piano verbale, l'italiano intransitivo *rilucere*), bensì in quanto *lumen* funzionale a fornire luce, per di più "debole" (dal termine latino scaturisce il transitivo *illuminare*)⁹:

Tu che nelle sfasate / avvisaglie d'aprile, alle sere / in cui nubi grigeoro lacri- / marono lacri- / marono / tra i ricci del sole / debole, imperio / impari lume fratto e proposizionale / mancanza di atti veri / in un atto-messia / così esso sia / pianto di grigio-oro / tra i ricci infantili del sole serale. ("Il cortile di Farrò e la paleocanonica fantasma presente", ivi, 84)

oppure assumere, nel rapporto ironicamente *dongiovannesco* con la "brina" ("mite sole seduttore"), entro una vampiresca¹⁰ simbologia di distruzione/con-

straordinario della 'memoria artificiale', per usare, in senso contemporaneo, una espressione che ha a lungo designato l'arte della memoria".

⁹ Cfr. Bollini 1994, 251, nota 32: "La suddivisione della luce in *lux* e *lumen* è normalmente diffusa sia nella tradizione agostiniana che in quella filosofica e scientifica araba, entrambe sicure eredità del pensiero e della mistica francescana e della metafisica della luce".

¹⁰ Cfr. almeno la prosa zanzottiana "Venezia, forse" (1977): "anche se si volesse considerare Venezia quale mummia, vampiro che toglie il sangue a ciò che le sta intorno, anche calcolandola come un'enclave del regno dei morti affiorata nell'al-di-qua, subito si avvertirebbe che la forza compulsiva della sua richiesta di sangue, il suo voler conservare a ogni costo una viva, rosata facies, un fragrante alito, capovolgono in questo caso l'idea negativa che si ha del vampirismo. Venezia sembra autorizzare allora ogni trasfusione, furto, suzione di sangue per trasferirlo a rivitalizzare un passato di per sé remoto ... Vale dunque la

servazione (“rovina / la preserva”) e una cornice intertestuale hoffmanniana (“sola vaga sabbia del mago sabbiolino”), le temibili sembianze di Crono divoratore dei propri figli, ossia dell’ovidiano *tempus edax rerum* (*Metam.* XV, 234):

La nebbiola si fa tutta argenteo splendore / da sopra la porta a pascersi un mite sole seduttore / cresce, e non pare, non ha affanno né destino / sola vaga sabbia del mago sabbiolino // e dietro la casa la brina / è alta, fuoresce fuoresce sull’erba, / gioia il sole la beve leggero qual sua figlia e rovina / la preserva. (“E là dall’inizio dell’infinito slargo”, Zanzotto 2009, 157-158: 157)

o, ancora, moltiplicarsi in una fantasmagoria di “soli finto-esausti residuali” (“Succo di melograno”, *ivi*, 164), oppure, infine, manifestarsi nell’opaca lucentezza (“cieco luore”) di un “osso saporoso”:

Ecco il 29 febbraio dell’essere/stato o futuro / / 29 che slimina i colori e i dolori / in un unico cieco luore e cielo che qui non tiene, ma / pur si dà a fruttare / un sole ben assaporabile, osso / saporoso poroso pur esso. (“Il 29 febbraio”, *ivi*, 171)

Tornando al versante euforico, una luce ben diversa da quella, massimamente tossica, del “sole ... tutto raggi gamma”, promana dal paesaggio, e, in particolare, dalla *beltà* (cfr. Zanzotto 1968) degli antichi borghi intelligentemente preservati nelle loro linee e forme tradizionali: la luce si salda, in questo caso, ad una ricca toponomastica trevigiana, reale o verosimile, talora giocata sui fili di una sensibilissima trasfigurazione onomaturgica, ad una nostalgica e ad un tempo propositiva *geografia dell’anima* risillabante i puntelli affettivi/costitutivi dell’assetto identitario: ecco allora la luce di Soller, minuscola frazione di Cison di Valmarino:

Inciampando nel 3° millennio e nell’equinozio di primavera ... // Un altro borgo / un’altra Sache: / poi non è se non / irradiazione tenuissima, / ... / un altro lume di Soller / luogo dove tutti i residenti / hanno il cognome Da Soller / ... / Un altro scorrere dello spazio tempo. (“Borgo”, Zanzotto 2009, 21)

ecco allora il magnifico ritorno¹¹ del pieno “fulgore” di Dolle (“toponimo irrealista di una realtà”, scrive in nota il poeta [ivi, 88]: il concreto referente extratestuale è ravvisabile nel borgo di Rolle, altra frazione di Cison¹²):

pena di lasciarsi ferire dai fini, risveglianti, ostinati denti di questa Berenice splendidissima, e di cederle attenzione, allarme, pulsazione rapida e forte” (Zanzotto 2013, 103-104).

¹¹ Cfr. “L’acqua di Dolle”, in *Dietro il paesaggio* (1951), Zanzotto 2011a, 48-49.

¹² Cfr. Romano 2003, 131: “[L]’autore ... mi ha comunicato esistere nel Trevigiano un ‘paesino di nome Rolle’ ... (cartolina del 9 e 10-7-2000). ... [in] una lettera di Fernando Bandini del 3-4-01 [si legge]: ‘... Su Dolle avevo pensato anni fa di scrivere anch’io una nota. ... Rolle ... è una frazione di Cison vicino a Vittorio Veneto. La zona

sulla cima che tronca a balaustra / e in unico fulgore aperto, illustra / tutto lo spazio, ecco leggere geometrie: / tre palazzetti tre case un campanile / e tre osterie: / vedila impavida e quasi severa / nel suo vago proporsi / a schiera, con tutti i soccorsi / di fini diciture / sparse di mutismi / e misterini ben dissimulati – / bondi, Dolle, bondi, quasi distrattamente / eterna anche se come abbandonata, / e minata qua e là / da riflessi di un nostro aldilà. (“L’aria di Dolle”, ivi, 87-88)

ecco, infine, la “pura luce dell’esistere” della località Mondragon, ad Arfanta, frazione di Tarzo:

Okei / Ombre di / nomi gel raggels (?) / e di oche oche oche / bianche oche ... La pura luce dell’esistere / inquinata da se stessa / in minimo errore // oche, pura luce dell’esistere / ultima metamorfosi / del cigno e preliminarare / al sollevamento / della glacialità / infusa nel nome MONDRAGON / nella sua inescrivibile identità. (“Mondragon”, ivi, 89)¹³

È molto interessante rilevare come nel secondo e nel terzo dei tre *specimina* ora citati, non casualmente appaiati nella *dispositio* del volume, la luce, pur se minimamente scalfita (“unico fulgore aperto ... bondi, Dolle, bondi, quasi distrattamente / eterna anche se come abbandonata, / e minata qua e là / da riflessi di un nostro aldilà”, “La pura luce dell’esistere / inquinata da se stessa / in minimo errore”, corsivo mio), seguiti ad essere ‘luce vera’, autentica *quidditas* (“ma la tua quiddità tutto travalica / non hai bisogno d’esser nemmeno un sogno / perché sei / una cartolina inviata dagli dèi”, “L’aria di Dolle”, ivi, 88). La *luce*, ossia la *beltà*, del paesaggio, e nella fattispecie di quei borghi punteggiati le planimetrie dell’a-

che costituisce il paesaggio di Andrea è (era) percorsa da copiose acque (l’elemento amniotico della *heimat* – ventre del poeta) ...’ ”.

¹³ Per la decifrazione del testo, un componimento *d’occasione* che si direbbe complanare, per certi versi, alla celebre lirica consacrata da Guido Gozzano al caffè torinese Baratti & Milano, può risultare probabilmente decisiva la lettura della gazzetta dell’omonimo agriturismo, presidio *slow food*, specificamente connotato dal pascolo di oche (*La Gazzetta del Mondragon*, autunno 2011: <<http://www.mondragon.it/>>). Innanzitutto, se ne ricava che il componimento risulta dalla fusione di due scritti diacronicamente distanti: i cartigli recitano rispettivamente “verso la fine degli anni ’80” e “inedito per il matrimonio di Manuela e Michael, 17.06.2006”; inoltre, è possibile venire a conoscenza dell’assidua frequentazione del *locus* da parte di Zanzotto: i proprietari dell’agriturismo scrivono infatti: “vogliamo dedicare un pensiero ad Andrea Zanzotto, che questi luoghi ha molto amato rendendoci partecipi della sua Poesia, che ci leggeva negli incontri sereni qui al Mondragon. Lo vogliamo ricordare con due testi che ci ha dedicato”; infine, si rinviene un prezioso autocommento non rintracciabile altrimenti: “Dopo aver gustato l’oca in diverse maniere, assaporando nel ricordo gusto, profumo e antichi saperi, ho associato nelle poche parole foniche un saluto, un mare ondeggiante bianco, confuso o vero (?). Ecco quindi Okei”.

nima, pare essere, cioè, indicata come appartenente (nonostante tutto...) ai supremi livelli di una neo-ontologia di matrice classico-medievale¹⁴.

A tal proposito, potrebbe risultare opportuno richiamare qui il raffinato studio lessicale/concettuale di Maria Grazia Ciani (1974), che, in riferimento alla luce nell'*èpos* omerico e nella mentalità greco-arcaica, individua la seguente triplice distinzione:

Il numero dei termini usati da Omero in relazione alla luce e il modo con cui egli li adopera, rispecchiano una tendenza generale – tendenza riscontrabile anche in molti altri campi semantici –, quella cioè di non cogliere i fenomeni nella loro unità globale, e conseguentemente nella loro astratta essenza concettuale, ma di distinguerne i vari aspetti sul piano della concretezza e della immediata percezione. Così il fenomeno luce rivela, attraverso i vari termini usati, le diverse unità in cui viene scomposto dalla mentalità arcaica: la luce naturale del giorno, in ambiente naturale e in relazione ad aspetti naturali della vita umana (*phàos*); la luce come evento che rivela la manifestazione della potenza trascendente e provoca il *thàmbos* (*sèlas*, in connessione con la natura diversa, sentita nel suo valore magico-rituale, della luce del fuoco); la luce, infine, come splendore immobile, appartenente a una sfera superiore e privo di sorgente definita, la luce della forma che 'è per sé' (*àighle*). I termini diversi esprimono quindi aspetti ben distinti di un unico concetto. ... abbiamo dunque tre termini fondamentali: 1) *àighle*: luce soprannaturale, trascendente; 2) *sèlas*: luce naturale ignea, con valore sacrale di mediazione e segno; 3) *phàos*: luce naturale solare, non trascendente. (Ciani 1974, 169-170)

Ebbene, pare evidente che – a voler mutuare tale classificazione, pur riferita ad un contesto storico-letterario ovviamente molto differente – la luce del paesaggio zanzottiano coniughi in sé le dimensioni di *phàos* e *àighle*, di luce naturale e soprannaturale, immanente e trascendente, in quanto “luce naturale solare” che è al contempo “luce della forma che ‘è per sé’”: pur se *minata* e *inquinata*, la “pura luce dell’essere” si rivela essere una suprema “quiddità” che “tutto travalica”, pura essenza, *senhal* terreno (cfr. Zanzotto 1969) di un’immanente trascendenza (“cartolina inviata dagli dèi”).

La luce-*quidditas* del paesaggio entra, nella poesia zanzottiana, in un campo magnetico di estrema tensione nei confronti dell'*artificio*: la luce lunare, per esempio, è la guardiana dell’eternità, naturalmente divaricata rispetto alla massificazione dei *display* artificialmente luminosi del contemporaneo, ossia del *transeunte-demente*:

O per fianchi fissurati di erti / indizi operanti di colli colli-rocche / fessure
da cui come in valli donde / slinea semplice, implicita, fertile linfa di lu-

¹⁴ Su una linea affine si collocano i seguenti versi: “la gloriosa idea pura / di casità cadente, di quella casa cadenza pura imperitura” (“Sì, deambulare”, ivi, 36).

na / che mi attende o giù mi fa la guardia / in queste fessurazioni lunari / che mistici corpi che materiche fortitudini / mi sovengono o umili, o prepotenti, o latitanti / mi rendono intimità col più remoto di eternità, tante, smaglianti / ... E come dare la giusta inclinazione / la coinvolgente voce lunica, lunazioni di felci / a felce nei nidi – e corri corri / dentro il display / lunificati nello schermo nel tecnico / tecnico digrignare e tossire e fluire dell'auto – / quella lanciata – piano – a dipanare stradelunevali / a definitivamente riammetterle / restaurarle nelle viole mucillagini / del mistico-mitico display. (“(Forre, fessure 2)”, Zanzotto 2009, 133-134)

È agli “orl[i]”, ai margini (cfr. Orlando 1993), di un mondo divenuto “foresta falsificata”, nello splendore dei paesaggi, dei “ruscellett[i]” di abbagliante “ghiaccio”, che la luce vera, la *lux naturalis*, ben dissimile da quella artificiosamente predisposta in laboratorio, meravigliosamente si annida:

Qui si fermò la luce, si raggelò / non nel chiuso di un laboratorio. / Qui altro avvenne di cui resta traccia / resta come un sentore d'impossibile, in fuga / e moltiplicazione, fioriture galavernicole / vallette invase dalla festa franca / che forza poi diviene, duratura / nel sottozero di pura genitura / nella mia gioia maledetta, pura / battendo sull'orlo della foresta falsificata / e redenta e portento sul far delle frane / che ieri vidi, esse, corone di ferma / terrestrità coinvolta da un'eterna / rivolta al giù senza slittare mai più. / Oh ruscelletto di ghiaccio brunito / tu così definito nella tua mortevita compatta, ferma e serpeggiante / dirimpetto a una sanissima fonte / acqua pregiata da tante generazioni / che ogni marca supererebbe di quelle in corso / sciogli qui il nodo del mio collo / preso tra il sub e i limis a cremagliera / per tutto un massimo avvenire dei giorni. (“Qui si fermò la luce, si raggelò”, Zanzotto 2009, 141-142)

La sfida del riconoscimento, del discernimento, dell'agnizione, anche fortemente dolorosa, dell'essere e dell'apparire, del vero e del falso, in un mondo umano contraddistinto da incerte cabale cromatiche, in cui pare necessario il ritorno della maga bruniana, che assegni, come nel *Cantus Circaeus*, il giusto corrispettivo esteriore (ferino) all'interiorità (ferina):

Colori veri, colori falsi / distintamente accessibili ed amanti – falsi/veri / fitti nel porvi proporvi in falso / vero trionfo raccordo scomparse / Colori scomparsi selvaggiamente in / trecce salubri o folli ardente- / mente accorsi e di altrettanto / nel dolcissimo falso/vero lenemente / dispersi. (“Colori veri, colori falsi”, ivi, 187)

conduce, nella polarizzazione tra luce naturale e luce artificiale, tra luna e *display*, tra memoria solare e Google, alla riscrittura amaramente sarcastica dell'archetipo dantesco (cfr. Colella 2015a), in cui *stelle* e *virtualità* costituiscono i sintetici antipodi valoriali di un mondo relazionale da ricostruire (“Per carità / esci dalla virtualità. // Volgiamoci alle stelle / non restano che quelle”, “Per carità – esci dalla virtualità”, Zanzotto 2009, 192).

Sul versante euforico, la luce è *lògos*, memoria, paesaggio. E anche, e contemporaneamente, vita umana, soggetto umano (“Saturo dei solari vezzi della canaletta, raggio ora io”, “Sì, deambulare”, ivi, 36), innanzitutto nella sua versione eroica, prometeica: si pensi al dittico dedicato alla “giovane Silvia” che, come avverte una nota d’autore, “già malata in grado estremo, scelse e riuscì a laurearsi in ungherese” (ivi, 106); la giovinetta, non scevra di echi leopardiani (cfr. Colella 2014a), appassionata di intellettuale passione, di platonico *enthusiasmòs*, di bruniano *eroico furore*, finanche diviene preziosa Via Lattea, “fuoco” vitale ed energetico, “pur[o]”, al pari della “pura luce dell’esistere”:

E in un attimo fosti una scia / che sparpagliava diamanti, una via / che si apriva allungava allungava senza perdersi / ... / No, non vi sarà diktat che ti privi / della tua pura idea di rischio, del tuo gioco / sottilmente ribelle, / ti privi del tuo fuoco. (“Gentile e forte creatura della Vallata”, Zanzotto 2009, 103-104)

mentre le risorse inesauribili della sua mente appassionata, del suo *lògos*, si fanno lascito, nel paesaggio acherontico, di “estremo luccichio”:

e tu / a noi lasci il tuo indecidibile / segnale di tremenda energia / il tuo sguardo sfidante innocente / l’estremo luccichio della tua mente / che laggiù nuota verso i canneti dell’ungherese. (“Silvia, Silvia là sul confine”, ivi, 106)

E si pensi anche ad un altro dittico, egualmente *in mortem*, ma indirizzato a due distinti destinatari silenti, quello, risalente al biennio 1950-51, con cui si chiude il volume, in cui risuona un’evidentissima, paradigmatica, assiologica opposizione tra la luce vitale, direbbe il Montale di “Tempi di Bellosguardo” (II, 37-38), di “un sangue e un cervello / irripetuti” (Montale 1980 [1939], 157; cfr. Colella 2014b) e l’ombra dell’oblio e dell’inautenticità:

Emi azzurra fontana / Emi cui risvegliandosi / tutto apre il Piave il suo calice azzurro / o tu che nel fondo dei golfi / bui dove giace il mio sangue / mi raggiungi talvolta – e non lo sai – / o cara / che a fianco ci brilli nel mattino / finestra sul mattino // più ricciuta più vivida / di parole e di sguardi / oggi a noi ti riporta / con omaggi di rose / la galante Parigi, / e il veneto / spento infinito inverno / su cui la lama del Piave s’appunta – / per te in profumi cittadini in luci / in voci / folte e fiorite cede. (“A Emi che torna da Parigi”, Zanzotto 2009, 199)

Voi nell’ombra colori prigionieri, / forme inclinate a un torbido crepuscolo // verde che greve ti prostri a monti e piogge / case segrete, voi gemme di pietra // Ma dal deserto e dal sonno sussulti / tu luce, tu mondo in ascesa¹⁵

¹⁵Non sfugga, nell’incisiva formulazione “tu luce, tu mondo in ascesa”, la significativa anticipazione, se si vuole, della ‘poetica’ dei *Fosfeni*. Cfr. Dal Bianco 1999, 1609: “Lo sguardo rasoterra di GB [*Il Galateo in Bosco*, 1978] si apre qui [in *Fosfeni*] su un

/ e quanto v'è di non nostro, d'inferno / anche nell'ombra per te ci somiglia.
 ("Sandro Nardi", ivi, 200)

Ma la luce è vita umana, soggetto umano, anche nella sua versione quotidiana, feriala, seriale: si pensi, in questo senso, alla *comparatio* multipla degli uomini–papaveri–fiammelle, in cui l'esistenza trova il suo simbolo, anche tragicamente, sanguinosamente bellico¹⁶, nella dispersione della luce ("luci disperse"), probabile allusione ad una sostanza comune quasi neoplatonicamente diramatasi:

Fiammelle qua e là per prati / friggono luci disperse ognuna in sé / quelle siamo noi, racimoli del fuoco / che pur disseminando resta pari a se stesso / è zero che dona, da zero, il suo vero. ("Papaveri", ivi, 121)

Vite giuste ed insigni, papaveri / Vite singolarmente/single/decise / lungo tutte le strade / innumeri saluti, quasi lievemente / militari, / ma più finemente / illimitatamente / distratti e pur come / di me in attesa / di nostri occhi tanto / in attesa che il vostro rosso attendere / non – identificammo – / ci identificammo a vicenda // Soldatini miei / dimenticati qua e là da chissà / quali e quanti universi! / Che ora mi fate presentat-arm / O immagini delle mie innumerevoli fedeltà. ("Vite giuste ed insigni, papaveri", ivi, 122)

Ora, quali sono gli antagonisti di queste luci vere, della *lux-quidditas* (*lògos*, memoria, paesaggio, vita umana...)? Ovviamente, la rete dei contrari, cui si è già in parte accennato: dissennatezza, smemoratezza, devastazione ambientale, disumanità. La luce dei *Conglomerati zanzot-*

paesaggio del tutto diverso. A nord di Pieve di Soligo 'le sagome astratte delle Dolomiti ... si possono sentire come scivoli rivolti verso l'alto, invitano a degli 'slalom in ascesa' verso una luce atemporale, matematica' [Zanzotto, in *Ateneo veneto*, XVIII, 1980, 1-2].

¹⁶Cfr. "Altri papaveri" e "Currunt", in *Meteo* (1996): Zanzotto 2011, 799-800, e il relativo commento di Dal Bianco 1999, 1674: "Il rosso dei papaveri diventa emblema delle stragi in atto nella ex Jugoslavia, ma si trascina dietro anche il ricordo dell'inane corsa del compagno partigiano falciato nel rastrellamento del 10 agosto 1944 (vedi *Premesse all'abitazione*, 1963 [Zanzotto 1999, 1027-1050]). Così corrono le vittime dei ceccchini cetnici nelle immagini televisive, e così corriamo tutti, trascinati nel tempo irreali dell'universo mediatico". Cfr. anche Gardini 2001, 438-439: "This poem [*Altri papaveri*] is entirely centred around the image of poppies and redness, which are self-evident metaphors for blood and massacre. The equivalence between murdered warriors and poppies is as old as Vergil ... (*Aeneid* IX, 433-437). Whereas the Latin poet emphasises the similarity between the frailty of the flower and the tenderness of the youths massacred, Zanzotto insists on the color of the flower. In this respect, he shows more affinity with another poet, Gabriele D'Annunzio [*Laus vitae*, in *Maia*, e *Ditirambo I*, in *Alcyone*]. ... Literal and thematic resemblance notwithstanding, Zanzotto here is subverting his subtext. For D'Annunzio, bleeding and slaughter are still images of primitive vitality and force ... On the contrary, Zanzotto sees in carnage only the terrible and hopeless atrocity of war".

tiani è continuamente, costantemente minacciata: dall'allegorico vento, accanito responsabile della *detractio* dei luminosi colori (già incontrati fin qui nei versanti dell'ossimoro: "Colori ... falsi/veri" e della cattività: "colori prigionieri"):

Ancó squasi 'l tas al marcà, / 'l par che 'l vent / de 'sto marzh de marzhumère
e de vermi / che 'l vien da le grémene ingelade / ghe apie robà qua e là / robe,
color, vozhe, zhigar ciamar. [Oggi quasi tace il mercato / sembra che il vento / di
questo marzo di marciume e vermi / che viene dalle lande gelate / abbia rubato
qua e là / colori voci chiamare gridare]. ("Silenzio dei mercatini 2", ivi, 25 e 27)

dall'*heart of darkness* delle ignote scinbell (scrive in nota il poeta: "[scinbell:] [n]ome dato a una 'particella' ignota", ivi, 97):

Se su quel ghiaccio scivoli entri in un passaggio / da un mondo a un anti-
mondo dalle nere scinbell. ("Le notti fremono di ladri e di ghiacci", *ibidem*)

dalla "morsa" pietrificante, simile a quella della Medusa dantesca ("Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto", *If IX*, 52) più volte riemergente nel *corpus* zanzottiano (cfr. Colella 2015a):

E tu senti la morsa che nulla perdona / e pietrifica l'altissimo fremito della
luce / (poi lo schiaccia come radiattiva noce). (Zanzotto 2009, 97)

dalle oscure tane di "ladri", da leggersi anche in relazione ai riferimenti alle sperequazioni finanziarie di Wallstreet - "Strada del Muro" ("Inizio 2000", ivi, 30-32 e "Tristissimi 25 aprile", ivi, 41-42):

Non è più questione di vita né di morte / ma di ladri che fin l'ultimo centesi-
mino / aspirano a far da bottoncino bottino / alla propria cravatta a farfalla, /
strangolino / che ti farà esplodere naso e occhi / come dentro il più ripetitivo
/ telehorror per gli utenti più sciocchi. ("Denti di squali e segnali fatali", ivi, 98)

finanche dalla scomparsa delle luci delle sale cinematografiche nei paesi di provincia:

È l'ora rara / in cinema biancazzurro / ... / ora di brividi immobili in misteri
/ è l'ora che golfi di stanza pura e immensa / distribuisce nella sua diaposi-
tiva / ... / In nuove intersezioni con altre ère / altra geometria del freddo
/ dalle strutture geologiche / tremolanti del freddo / ingoiate dal freddo ri-
fatte / in toilettes per serpentine ère / ère erose dal freddo / del più vecchio
cinema sepolto. ("È l'ora rara - in cinema biancazzurro", ivi, 71-72)¹⁷

¹⁷ Cfr. la nota del 1989 ("Il buio dei paesi senza cinema") a *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*: "Ma che dolore aver visto sparire in quest'ultimo decennio la stragrande

Eppure, di contro all'apparente nitidezza delle opposizioni, la polarità luce *vs* buio non pare essere sempre nettamente definita. Nota a ragione Stefano Dal Bianco:

Conglomerati è il libro più complesso e costruito di Zanzotto, poiché si propone di rappresentare congiuntamente il cosmo e il caos, cioè l'eterna, e forse necessaria, compresenza dei principi di ordine e dispersione nell'universo e nella nostra esperienza e valutazione del mondo. Propendere per l'uno o l'altro polo, assolutizzando per esempio istanze tradizionalmente religiose (in senso confessionale) oppure tradizionalmente scientifiche (scientiste) sarebbe un errore: bisogna stare nel mezzo e accettare la continua oscillazione interiore fra sacro e non sacro, fra memoria e dismemoria, fra ragione e follia, fra intelligenza e idiozia, fra *ratio* umana e bestialità, fra psiche e soma. L'elenco delle opposizioni attive in *Conglomerati* potrebbe continuare con le coppie locazione/dislocazione, canto/stonatura, silenzio/frastuono, medicamento/veleno, generazione/annullamento ... e altre, ma varrà sempre l'avvertenza di considerare ciascuno dei due termini come neutro in quanto già polarizzato anche al proprio interno tra accezioni positive e negative, e quindi imparentato e interscambiabile con il suo contrario. La poesia, come di consueto, è il perno dialettico, la vibrazione ultrasensibile che deve reggere il peso delle trasmutazioni interne a ciascuna opposizione. Nel senso, per esempio, che la dismemoria, la follia, l'idiozia o una supposta *ratio* animale potrebbero vederci meglio di certa presunta e presuntuosa razionalità umana, che alcuni non-luoghi particolari potrebbero risultare paradossalmente più abitabili rispetto alle nostre consuete immagini di locazioni, così come i numeri irrazionali potrebbero offrire superiori garanzie di sicurezza rispetto a certi eccessi di razionalità calcolante, come quella che si esplica nel fondamentalismo economico dell'Occidente, che ha fomentato la folle 'teologia del PIL': leggi economiche idolatrate che prescrivono continui aumenti di produzione ma sono del tutto inette a prevenire i rischi del denaro simbolico, i crolli di Wall Street, i casi Enron e Parmalat, le frodi di chi trae denaro dal denaro. ... Per renderci conto della complessità di costruzione di *Conglomerati* va ora sottolineato che *tutte* le opposizioni (e altre ancora, non citate) sono soggette a un trattamento metamorfico simile a quello appena abbozzato a mo' di esempio. È chiaro che se queste coppie fossero lasciate libere di contaminarsi, rovesciarsi, intrecciarsi in corso d'opera, esse non farebbero che spingere sul pedale del caos, sotto il segno della variabilità e in distinzione noetica, un po' come avveniva in altri libri di Zanzotto, primo fra tutti *Il Galateo in Bosco*. Il consueto *understatement* di Zanzotto (che in questo libro ha qualche cosa di montaliano) e moltissimi elementi di superficie sembrano avvalorare questa immagine dispersiva. Invece non è così: anche qui, come avviene in *Sovrimpressioni*, le istanze costruttive e organiche del cosmo si presentano criptate sotto una coltre di manifesto disordine.

maggioranza delle sale, specie nelle campagne, come se i paesi si fossero spenti tutti del loro *Fulgor*, *Astra*, *Splendor*, rimanendo bui e deserti di notte. Salvo naturalmente per le rare appartate e truffaldine luci rosse 'nel bosco', dove il povero eros viene vampirizzato e implasticato in tutte le forme" (Zanzotto 2011b, 71).

... i rovesciamenti di prospettiva sulle costanti tematiche hanno una loro precisa storia evolutiva nel libro, tanto che si può leggere *Conglomerati* come un romanzo di formazione, un percorso iniziatico come quello di Pinocchio (tante volte alluso fin da *Meteo*) ... (Dal Bianco 2011, LXX-LXXI)

Ora, esclusi rari casi di nero totale, di *blackout*¹⁸, la nota cromatico-simbolica predominante è quella del grigio¹⁹: un grigio anaforicamente puntellato, indifferenziato, di improduttiva *epochè*, che, pur non connotandosi in senso disforico assoluto, naturalmente non coopera agli immani sforzi di *self-fashioning* della luce-*lògos*, un “grigiore ... perfetto” che, nel *crepuscolo degli dei*, stabilisce ad un tempo la *vanitas* delle esistenze-fiammelle e la *débâcle* del *lògos*:

Un grigio compatto / perfetto quasi commovente / nel suo voler attuire
attuire / ma null'affatto impedire // Un grigio che ha in custodia / ogni forma
ogni norma / che lascia ogni sospetto ed ipotesi / in sospeso, in arrivo,
agli occhi schivo // Un tenue nerofumo grigio da tutte le profondità / ci accompagna
senza darlo a vedere / non lascia tregua e ci trasforma / anche nolenti in tregua e /
polvere polvere inumidita rabbonita di sere: / furono, torneranno. / Ho camminato per ere /
in questo fecondo deresponsabilizzante / elisir di grigiore-dolori. (“Un grigio compatto”, Zanzotto 2009, 46)

Grigiore talmente perfetto da far gioire del suo contagiare / – cielo totale – col grigio ideale-irreale ... / Dal grigio entra una gentile farmacista con un' / adatta formula chimica; complimenti senza angoscia / Dal grigio entra un'amica che è stata derubata, come oggi tanti altri / al cimitero, della borsetta con documenti e ben 1000 EURO / Dal grigio entra il gatto-principe, Uttino grancoda e, guarda, / arriva ad arrampicarsi entro la cappa del camino / e, ancora, mangia stecchi / ... / Non si potrebbe pensare, né piangere, ogni umidore è secco / ... / Non c'è luogo per l'esse né per il non essere. (“Giorno dei morti 2 novembre 2003”, ivi, 63-64)
Con tanta nebulosa verde / fiammellante / invano, / vertigine di risvegli da fessure nel cemento / ... / Muffetta del pianeta o grattugiato / pan di legno munito / di un *logos* comunque sconfitto / ... / Grigia scende la sera e si confonde / col rumore del forno a microonde. (“Muffe”, ivi, 58-59)

¹⁸ Cfr. “Notte ladra e notturna e solido nero”: “Notte ladra e notturna e solido nero // Come se dal nero / della notte estraessi / i denti neri della notte / fino alle radici contorte”; e “Siamo ridotti a così maligne ore” (Zanzotto 2009, 47); “Siamo ridotti a così maligne ore / da chiedere implorare / il ritorno della morte / come male minore” (ivi, 60).

¹⁹ Si rammenti, in senso puramente “intra-discorsivo” e non “inter-testuale” (Cesare Segre), il grigio-indifferenza di “Aspetta la tua impronta” di Maria Luisa Spaziani (*La stella del libero arbitrio* [1986], in Spaziani 2012, 607): “L'indifferenza è l'inferno senza fiamme. / Ricordalo scegliendo / fra mille tinte il tuo fatale grigio. // Se il mondo è senza senso, / tua è la vera colpa. / Aspetta la tua impronta questa palla di cera”.

Inoltre, il fuoco (*sêlas*, la luce ignea, la dimensione della partizione greco-antica precedentemente tenuta fuori nel confronto con il caso zanzottiano) è sì metafora del “luccichio della mente”, emblema vivo del *lògos*, ma può essere anche al contempo caricato di una valenza disforica o comunque innescato e disinnescato in una complessa logica di palingenesi fenicea: si pensi sia alla rievocazione resistenziale:

E dall'alto vedendo / i roghi di interi villaggi / da un alto che non ci proteggeva / da un alto che ci abbandonava / roghi roghi ça ira, ça ira, con Toni / semiubriaco, urlavamo / nel buio attraverso il bicchiere; / Kot mit uns Kot mit uns / facendomi paroliere / mettevo in bocca in bocca all'incendiario. (“Roghi (1944-2001)”, ivi, 43)²⁰

sia alla riemersione mnestica del rogo della Fenice veneziana del 1995 in una “variazione” (si legge in nota: ivi, 49) di un testo di *Sovrimpressioni*, 2001 (“Primizie del primo mese”, Zanzotto 2011a, 915):

E di notte s'avventa alto il rogo / il rogo in mezzo all'acqua / il rogo rogo folle FENICE / l'affollato di misfatto in faville // con quel rogo alchemico e boreale / insufflato dallo stilo bisestile / con quelle catene di roghi inanellati / che inabissa in passati e in futuri / – ustionatemi – ma non troppo, / cancri di faville piovendomi addosso / in petto il pianto strozzo e ingozzo / ma sento cinguettare bruciati i fantasmi / dei legni e dei cori e degli ori / Subito la lorgnette, ordino a un servo / tutti ne piangono ma tutti / per horror da omissione lo volevano – / post fata resurgo. (“E di notte s'avventa alto il rogo”, Zanzotto 2009, 49)

sia all'*èkphrasis* dei roghi / “fuochi del niente” iscritti nello scenario della dismissione degli impianti petrolchimici di Marghera:

Vuoto come di denti cavati / quadri e intarsi di nulla diversi / l'abbandono non è / né morte né liberazione / l'abbandono è crollo disarticolazione / è strappo di colori e di forme del nulla / che non si rivelò più creante / che in questa spenta saccagnata ridda / secche scadenze dei fuochi del niente / sono bocche slinguate pelli bruciate / forze defenestrate ma per niente / domate o patafisiche in nero in cinerino / smascherate, virate, creative nell'essere / pure colmi di morte della stessa morte. (“Vuoto come di denti cavati”, ivi, 55)

Morte delle morti / scheletri rimasti delle stesse fiamme / paralizzate / di cui siete l'imprevedibile filiazione, / forte spinta a città di malora / città perduta, / tanto morte da essere impegnata / a farsi fantasma di se stessa, / che

²⁰ Cfr. il racconto “memoriale” zanzottiano “1944: FAIER” (1955) in *Sull'Altopiano*, 1964 (in Zanzotto 1999, 994): “1944: FAIER. Ha voluto che fosse scritto così, il contadino vecchio, sulla facciata della casa ricostruita dopo la guerra; che fosse fermato l'urlo com'era uscito dalla gola dell'incendiario”.

stridi muta / tuoi gerghi anche / nell'annientamento protervi / di chimici
spettri / mal protesi nervi. ("Morte delle morti", ivi, 57)²¹

sia, infine, alla problematica autoanalisi relativa al rapporto idiosincratico con le mutevoli, metamorfiche immagini del fuoco:

Non so mai che sia / se davvero sia visibile se m'investa / se mi riguardi il
fuoco / da quello del sole a quello di leggere fascine da rogo / o da profumo
d'autunno – / nemmeno lo temo tanto me ne sento divaricato // Eppure
che ira di strascicato fuoco-fosforo / lunatico napalm, che pertinace mala
striscia / che struscia e sfrigola miccia infinita / che da sempre mi è in perse-
cuzione, mi segna / perché forse è la mia forma d'ombra / che secerno, – di
aver ombra – / fuoco inseppellibile-inestinguibile / eppure già in qualche
modo, morto / fuoco fistola frigida fall-out. ("Sul fuoco", ivi, 75)

Talora, infine, pare instaurarsi esplicitamente una disforica, asfissiante, "compatta" (il *grigio compatto*...) solidarietà, fin quasi una *coincidentia oppositorum*, tra *lux* e *tenebrae*, tra "stelle" e "labirinti", tra "mannaie ... di luci solari" e "grandina[te]" di "gelo":

Per stelle strade / in labirinti lerci / che brucian di commerci / infiltrando di
polveri sottili / di ceneri sottili / gl'infimi fili / del nihil // Strade bruciano
di commerci / sotto le mannaie precise di luci solari / che grandinano geli
dai cieli // Grandina gelo / di mannaie di luci / che scorticano il cielo. ("Per
stelle strade", ivi, 28)²²

Le luci – in una zona testuale che pure sta virando verso il paradisiaco – possono così rivelarsi palesemente infernali ("ma con abbondanti luci / di ferali inferi inclusi", "Si rincorrono rincorrono – sotto la pioggia", ivi, 116), giusta quella congiunzione tra tonalità infere e paradisiache rintracciata da John P. Welle nella pseudo-trilogia zanzottiana (costituita, com'è ampiamente noto, da *Il Galateo in Bosco*, 1978; *Fosfeni*, 1983; e *Idioma*, 1986):

The individual Dantean components of Hell, Purgatory, and Paradise are not circumscribed within individual poems or volumes. Rather, they have been scattered throughout the entire work and are nevertheless closely in-

²¹ Cfr. "Venezia, forse", Zanzotto 2013, 104-105: "La linea della più sconvolgente accoppiata in stridore che esiste al mondo, Venezia legata insieme a Mestre-Marghera (qual è il vivente, qual è il cadavere?), di colpo sfida a una sutura di recupero attraverso l'oscenità del reale e del presente".

²² Cfr. "Silenzio dei mercatini 2": "Se sa ... che la miseria del mondo / no la podea no rivar anca qua. / No pareo cusì presto / cusì a pionbo / a squara / a manarin" ("Si sa ... che la miseria del mondo / non poteva non arrivare anche qua. / Non pareva così presto / così a piombo / diretta / a mannaia"). Zanzotto 2009, 26-27.

terrelated. The infernal river Styx, or, more precisely, a 'Stygian hoar frost', is intimately connected to a 'rosa futuribile'. This rose is the Zanzottean substitute for the 'candida rosa' from *Paradiso* XXXI: the adjective 'candida' used by Zanzotto in conjunction with the noun 'galaverna' associates the infernal waters with the rose of paradise. Just as the 'galaverna stigia' and the 'rosa futuribile' in *Fosfeni* form a poetic connection between Hell and Paradise so too the pseudo-trilogy contains the complete trajectory of the Dantean journey. (Welle 1992, 48-49)

Il fatto è, insomma, che l'antitesi si trasforma spesso in un'antinomia esibita persino in *mise en abyme* ("quel fremito bloccato eppure vivo, pauroso, / perché velato di torve antinomie", "Sacramento-pericolo", Zanzotto 2009, 99), in un ossimoro *obsédant* (la "gemma cupa / o cupissima madreperla", la "perla-nera", *ibidem*; l'"oro-ombra", "Oggi mi sono lasciato riempire la testa di gloria", *ivi*, 29), un ossimoro anche di palmare natura petrarchesca²³ (il "rogo di gelo", "Sì, deambulare", *ivi*, 33; le "polveri piri- che di ghiaccio", "Denti di squali e segnali fatali", *ivi*, 98).

E, prendendo l'abbrivo dal "rogo di gelo", non si può qui non lambire il grande tema delle connessioni tra *luce* e *visione*: l'intensa ed abbagliante luce glaciale, che, procurando un accecamento *per surplus*, non per difetto, inibisce la visione, produce la *transformatio* dell'oggetto-visto nel soggetto-vedente:

Neve + brine + galaverne / febbri multiple accecanti del gelo / delizie in cui s'insinua il sublime / fino a far stravolgere gli occhi ... frane che sono sul punto di franare / ma abbagliate da tanto furor di candore / in bilico su se stesse pare posino anch'esse. ("Neve + brine + galaverne", *ivi*, 139)

Il luminoso accecante ghiaccio diviene così occhio di Polifemo non trafitto²⁴:

e anca mi son qua e là indovinar in / te' sti toch de jazh che ne vien a inbaucar co 'n lustro / perché i é oci, i é fati de essenza de ocio - / se vet de pi travers noumeni e fenomeni / par via de 'n ocio cussi, l'é quel ocio de jazh / de cristal maledeto come quel de zerte tose de qua. [e anch'io sono qua a indovinare in / questi pezzi di ghiaccio che ci vengono a stordire con lucido / perché sono occhi, son fatti di essenza di occhio - / si vede di più attraverso noumeni e fenomeni / causa questo tipo di occhio, è quell'occhio di ghiaccio / di cristallo maledetto come quello di certe tipe di qua]. ("Inizio 2000", *ivi*, 30-32)

²³ Già in *IX Ecloghe* (1962), il poeta aveva introdotto una dizione dalla chiarissima matrice petrarchesca quale "agghiaccio et ardo" ("Notificazione di presenza sui Colli Euganei"); sul petrarchismo zanzottiano, cfr. Colella 2015b.

²⁴ Cfr. Conti Bertini 1984, cap. II. "L'occhio del poeta", 41-62, § 1. "Lo sguardo originario. Polifemo-Nessuno", 41-51.

Come avverte una notazione marginale, “Se un tratto di pelle viene / esposto per quattromila volte / alla luce dicono che diventa un occhio” (ivi, 30): solo chi è attraversato pervasivamente dalla luce può vedere/leggere la luce. Ciò si iscrive in quel “rovesciamento”²⁵ già ben avvertibile in *Fosfeni*²⁶, in quella *rivoluzione copernicana* (cfr. Ossola 1983), in cui il soggetto costruisce (e non riceve passivamente) l’oggetto; la luce, in questo senso, non è *medium* di visibilità, ma creazione poetico-poietica del soggetto²⁷. Chiarissimi, a tal proposito, i seguenti versi:

Quanto mistero di luce è uscito in lanugini / e tenuissime spine-spume da
voti occhi / quanto avete dato al mondo oggi, occhi / d’insetti, di animalletti,
e / – di inusitati esseri – umani // Quanto è uscito per il mondo, a formarlo,
a / irrorarlo di luci lanugini sotto il sole / da tutti gli occhi, dai miei / da
tutti noi insetti ebbri e dolci! E maligni // E poi e poi, cadere, non risorgere,
ipervedere / argutamente. Sento che troppo / ambiguo e necessario e pro-
fondo / è il fatto che mi pattuisce coi colori del mondo / E perché ‘di questo’
/ e non di un altro mondo. (“Quanto mistero di luce è uscito in lanugini”,
Zanzotto 2009, 159)

Si diceva delle “mannaie ... di luci solari”. La luce zanzottiana può essere anche tagliente, affilata: si pensi a puro titolo esemplificativo all’“aprile trafiggi-occhi” (“Il cortile di Farrò e la paleocanonica fantasma presente”, ivi, 85), alla “scure di luna nervina” (“Agosto insegue, agosto è in agguato, sono in agguato!”, ivi, 92); tagliente come le lame dei monti: “Monti, giada di monti, sono le / lame in cui ci riflettiamo straversi / e pure intricati” (“Monti, giada di monti, sono le / lame ...”, ivi, 90); e si noti che in Zanzotto la capacità incisoria spesso non è scevra di benefici risvolti: si pensi ai “taglianti tessuti di lingua ungherese”, della Silvia zanzottiana (“Silvia, Silvia là sul confine”, ivi, 106). Ebbene, anche i *silenzi* zanzottiani sono “affilatissimi

²⁵ Una logica affine di rovesciamento è rintracciabile, in riferimento alla Stella Gheminga (“‘Stella’ che ebbe gran fortuna qualche anno fa. Intorno a questo nome si arrivò a constatare un particolare gruppo di stelle vere”, scrive Zanzotto in nota: Zanzotto 2009, 180), nei seguenti versi: “In alto brilla la Stella Gheminga / o siamo noi, qui, su Gheminga, a fare filò?” (“A Zuel di qua”, ivi, 181).

²⁶ Peraltro, i peculiari fenomeni entoptici appaiono anche nei *Conglomerati*: “ma dove incicaliscono / fosfeni e imperanti e pur / sacrosante parole” (“‘Mai’ delle sere ‘mai’”, ivi, 95); “Emblema: / Se manchi, è questo, è questo il tuo essere / e non si può dire assenza / è per eccesso di convergenza / che ogni fosfenico vortice anelò a raggiungere / e per non aver mai raggiunto / è sempre oltre il punto” (“Tante, tante odi, scritti, emblemi”, ivi, 176-177).

²⁷ Cfr. Carrera 2010, 10-11: “Il rovesciamento in forza del quale la scrittura viene prima della luce, e anzi contribuisce a crearla, può apparire bizzarro al senso comune ma ... è apertamente biblico. Intende il *fiat lux* come scritto oltre che pronunciato, e anzi solo scritto, perché così ci è giunto e nessuno di noi era presente il primo giorno della creazione a udire Dio pronunciare la Parola”.

mi” (cfr. Lorenzini 2011); non stupisce allora che per via paradossalmente sinestetica tali silenzi possano divenire luci ascoltabili:

Tutto comunque a voi è udibilità / fronti di audibile vi sottraete ai miei nulla / luci audibili diveniste diventerete diventereste / luci di numeri e numeri / ormai sporti sporgenti sparsi / volatilizanti pulviscoli / donazioni del nulla. (“Quanti nuovi e ignoti silenzi”, Zanzotto 2009, 65-66)

Nel crepuscolo della vita, nel “sole morente in folgorio” (“E così ti rintracciamo”, ivi, 102), nell’“ombra purissima o meglio ombra colma placata / e infine impura” (“Osservando dall’alto della stessa china il feudo sottostante”, prima versione, ivi, 79), gli ammassi oggettuali lontani, indistinti, risuonano come *lux aeterna*:

Ombra/luce laggiù nel lontano del feudo / in cui stavano attoniti-internati / COSE / oggetti utensili carri tini forse rastrelli mazzuole / ma non si facevano sapere / dati in bilico tra cose, persone e musiche / tutte tutte differite in quarti di tono ligetiane luces. (Ivi, 79-80)

La filigrana ad un tempo dantesca ed eliotiana “paese guasto” (ivi, 79), nell’incrocio tra *If. XIV* e *The Waste Land* (cfr. Colella 2015a), si intreccia significativamente, così, ad una memoria musicale contemporanea²⁸, quale la “coralità senza speranza” di *Lux aeterna* di György Ligeti, composizione corale risalente al 1966, tipicamente micropolifonica (“quarti di tono ligetiane luces”, scrive con competenza tecnica Zanzotto), fondata sul testo del *Requiem* cattolico (“Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es. Requiem aeternam dona eis, Domine; et lux perpetua luceat eis”), celebre per essere stata adoperata in *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick (1968)²⁹. Densa di implicazioni,

²⁸ Simile memoria non stupisce nell’opera zanzottiana, che si avvale di allusioni tanto alla musica colta quanto a quella leggera: si pensi al caso, ben analizzato da Luca Stefanelli (2011), di due fonti musicali anti-belliche de *La Beltà*, Luigi Nono e Malvina Reynolds; cfr. anche Zanzotto 2008.

²⁹ Cfr. Napolitano 1985, 128: “Se negli intrecci delle linee vocali o nella coesione delle parti, come nell’ansia di unità che ne governa per intero la struttura, *Lux aeterna* aspira a quella totalità dispersa nel *Requiem* [1965], la sua adesione allo spirito della preghiera sfocia in una idea di pace come desertico silenzio, e si scopre infine muta di fronte all’immanenza del dolore. In essa la morte non è più, come nel *Requiem*, distruzione e perdita della forma, né ha conservato quell’immagine di evento tragico e rivoltante cui opporre un’idea di negazione, un principio d’inaccettabilità. Il tempo della morte, non più avversata come suprema discordanza e disordine, non più vissuta come scandalo, si inserisce impercettibilmente e senza fratture in un fluire del tempo declinante e uniforme, privo di discontinuità. I suoi oscuri e infiniti orizzonti non appaiono rischiarati da alcuna messianica luce di consolazione”.

nel nodo cruciale tra poesia e critica, ribadito, nel caso del Solighese, da Maria Antonietta Grignani (2007), risulta essere, pertanto, la citazione della medesima composizione ligetiana, in stretta correlazione con il tema della luce divina/ontologica della terza cantica, nell'intervento di Zanzotto "Rileggere Dante con gli occhi del suo tempo":

... nel XXXIII del *Paradiso*, vv. 124-126, ecco un improvviso lampo che mira a esprimere la totalità del divino e dell'essere come luce, in una serie di parallelismi perfetti e insieme irraggianti tutt'intorno alla perentorietà delle dentali sorde e sonore (/d/, /t/) e di certe vocali (/i/, /e/), mentre la sintassi crea una piena circolarità – e il poeta sembra quasi tremare in questa pronuncia dell'impossibile possibile: "O luce eterna che sola in te sidi, / sola t'intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi!". Siamo di fronte a qualcosa di pienamente incentrato sulla teologia trinitaria ma che nello stesso tempo ne fuoriesce, sfreccia, si sfa appunto in una specie di raggiera di tintinii e dilatazioni foniche. Forse qualche cosa che a noi può ricordare la musica di Lajos Ligeti (*Lux Aeterna*) che si accompagna in un famoso e già lontano film all'enigmatica stele, o tavola di legge chiave del cosmo. Pare che Dante qui trascinato da una forza abissalmente autonoma della Musa arrivi attraverso la poesia sulla teologia a una "teologia della poesia" percepita come autonomia di un dire che si auto trascende, al di là di realtà e mito, in una perenne apertura sul possibile. (Zanzotto 2007, 101)

Lux aeterna, dunque, oltremondana... È stato giustamente rilevato che i *Conglomerati* segnano la terza e ultima tappa della zanzottiana "trilogia dell'oltremondo", ossia della "trilogia in morte del paesaggio/Beltà", rappresentando di fatto un libro omologo al *Paradiso* dantesco (Dal Bianco 2011, LXXIII). Il trionfo di luci cui si va progressivamente incontro nella lettura della silloge, sfociante nell'emblema della rosa mistica ("nell'alto del rosa / là dove nessun appuntamento è mancante", "e le case nel rosa", Zanzotto 2009, 168) non allude, tuttavia, ad un Paradiso confessionale, spazializzato.

Opposta alle numerose epifanie del negativo di cui è costellata la raccolta³⁰, l'allucinatoria epifania del sublime ("Geometrico avvenimento / improvvisamente allucinante", "Geometrico avvenimento", ivi, 111)³¹, pur

³⁰ Cfr. per es. "Sberle": "tutto il mondo si svela / per quel ch'è / cioè cioè / un cumulo di membra sparse / finalmente scoppiato / e finalmente apocaliptato" (Zanzotto 2009, 51).

³¹ Cfr. la rievocazione zanzottiana in "Colli Euganei" (1977): "Un giorno di grigia primavera ci si aggirava in auto lentamente entro la ressa delle figure tutte, pur se vagamente coniche, tondeggianti, quando a una svolta ci si pararono davanti tre conie geometricamente perfetti, protesi, impeccabilmente appuntiti, di un colore lavico-cinereo da lasciarci di sale. Apparivano, 'erano', quei conie, sicuri di una loro nobiltà garantita dai milioni di anni, noncuranti eppure alquanto subdoli, da figli dell'impossibile. 'Ecco la Trimurti Euganea!'. In Marco [Munaro] e in me si era annunciata simultaneamente questa folgorata, secca sorgente del divino, presente da sempre eppure solo in quel momento

mediata dall'esclamazione di Pascal neo-convertito³², avviene su un *altro* terreno. Permette di dissepellire la luce dall'ombra ("splendori sepolti di ghiacci", "Le notti fremono di ladri e di ghiacci", ivi, 97), di rinvenire nel mondo dell'*obscuritas* la sublimità della *lux*, in un percorso terreno, umano, dall'imo al sublime ("nelle immondizie / troverò tracce del sublime", "Tristissimi 25 aprile", ivi, 42), quel sublime (cfr. Pacioni 2013) che lampeggia come da una remota contrada della cartografia delle possibilità dell'umano, come la memoria, la sopravvissuta aura del fuoco di un vulcano ora spento, come la luce di una stella che potrebbe anche essere già estinta³³:

Maestà prorompenti eppure costruite in se stesse / vigore spento di tre vulcanelli in fila che eruttarono fuoco / e di quel fuoco scomparso / resta come un'aura, in loro e intorno a loro e nel cielo / un fluire impalpabile di energie e di estranee superbie / violenza, armonia, stabilità, estraneità d'altri pianeti / Grido di lontananze, di silenzi a milioni di anni – tema / da inseguire, per-

manifesta. Rimasti a lungo in contemplazione e vorrei dire in preghiera, decidemmo di ritornare con più calma e prestissimo sul luogo. Buttai giù uno schizzo approssimativo che rincorreva invano l'esattezza ripida e severa, la superbia sottile e capricciosa di quelle entità. Ritornammo tante volte e non le reincontrammo mai più. Pareva che... ma no... si affacciavano somiglianze parziali, graffi di delusioni. Non restava che sperare in un altro tic degli dèi. In realtà questi sono fenomeni che si formano continuamente in qualunque sito, specie tra i monti: vi interferiscono di continuo ore, luci, stagioni, minuzie che ci fanno desolatamente sentire come nulla vi sia di stabile, come tutto cambi anche se immoto, perché tutto è proiettato all'irraggiungibile in-sé" (Zanzotto 2013, 83-84). La *virtus* della luce è frequentemente associata, in *Conglomerati*, alla perfezione numerico-geometrica: si pensi per es. alla luce di Dolle: "sulla cima che tronca a balaustra / e in unico fulgore aperto, illustra / tutto lo spazio, ecco leggere geometrie"; cfr. Dal Bianco 2011, LXXI: "[il] tema dei Mercati, dei calcoli e della loro *miseria* ... non è altro che la degenerazione pletorica di ciò che sarebbe la vera razionalità del Numero secondo i pitagorici: la matematica come sostanza razionale dell'universo".

³² Cfr. "Visione del tutto ab-reale..." (Zanzotto 2009, 110): "Trasalimento puro. / E joie, joie joie di un messaggio / digerito anche senza renderlo in consapevolezza // 'Joie joie joie, pleurs de joie' / ma incenerite a portata di / al-di-qua". È Zanzotto (*ibidem*) ad avvertire in nota: "Ricordare Pascal". Scrive, infatti, il filosofo nel suo *Mémorial* nella notte della conversione, 23 novembre 1654: "Joie joie joie, pleurs de joie" (cfr. Bord 2000, 134).

³³ Cfr. Mirco De Stefani, in "Poesia e musica tra *iperboli, trilogie, aloni e cieltudini*. Tre lontane interviste radiofoniche con Andrea Zanzotto e Mirco De Stefani realizzate da Guido Barbieri": "La luce in *Idioma* rappresenta la freccia del tempo, la luce della storia che riesce a illuminare il passato per farlo riflettere sul presente; e anche la luce delle stelle, nel senso che quando noi osserviamo una stella sappiamo che quella luce che vediamo non è la realtà della stella nel momento in cui noi la guardiamo ma è lontana da noi milioni di anni luce. Questa luce del passato, che Zanzotto tenta di riportare al presente, è quella della sua contrada, della sua patria, della sua *Heimat*" (Calabretto 2005, 86).

seguire, decryptare, ripetere frattalmente. / Sostegno immenso. (“Visione del tutto ab-reale...”, Zanzotto 2009, 109)

All’elenco euforico via via chiaritosi (la luce come *lògos*, memoria, paesaggio, vita umana/soggetto umano...), dovremo pertanto aggiungere l’ultimo, definitivo, decisivo tassello: la luce come *poesia*. Il Paradiso zanzottiano è garantito *dalla e nella* poesia; di “lettere fari” si legge significativamente nell’*explicit* di un testo-*conglomerato*, “Agosto insegue, agosto è in agguato, sono in agguato!” (ivi, 92). Una poesia dalle virtù anche terapeutiche: a sanare, sembra suggerire Zanzotto, non è la “luc[e] estern[a]”³⁴ dell’allegorica “triacca”, antico medicamento fondato sulla carne di vipera³⁵, che, al pari della citata “perla-nera”, “brilla, e acceca per nerezza” (“Elleboro: o che mai?”, *Il parte*, ivi, 153), bensì l’“elleboro”, *senhal* di poesia, “degnità che placa” (*ibidem*), che pure sembra nascere dalla benefica fusione di “negre radici” e “antico latte” (*ibidem*)³⁶.

In un incontro con gli studenti di una scuola di Parma, nel 1980, alla domanda “Come mai la poesia contemporanea è spesso difficile da capire?”, Zanzotto rispondeva:

C’è una comprensibilità che si realizza in modo immediato, ma è quella che può avere un articolo di giornale, anzi che è indispensabile in un articolo di giornale. Nella poesia non è così, perché qui si trasmette per una serie di impulsi sotterranei, fonici, ritmici, ecc. Pensate al filo elettrico della lampadina che manda la luce, il messaggio luminoso, proprio grazie alla resistenza del mezzo. Se devo trasmettere corrente a lunga distanza, mi servo di fili molto grossi e la corrente passa e arriva senza perdite a destinazione. Se metto, invece, fili di diametro piccolissimo, la corrente passa a fatica, si sforza e genera un fatto nuovo, la luce o il colore. Così accade nella comunicazione poetica, nella quale il mezzo è costituito dalla lingua. L’eccessivo addensarsi dei significati, dei motivi, il sovraccarico di informazioni, può però provocare un ‘cortocircuito’, una oscurità da eccesso, non da difetto. (“Intervento”, Zanzotto 1999, 1271)

³⁴ Cfr. “Elleboro: o che mai?, *Il parte*”, Zanzotto 2009, 152, corsivo mio: “gli abiti e le livree del guarire scoppiettanti / di *luci esterne*, di colpo mi nascondi”. Si osservi la sorprendente coincidenza con il lessico adoperato da Aby Warburg nel taccuino dedicato al filosofo di Nola: “Spaccio delle tenebre [in italiano nel testo] durch das *äussere* (Mithras) zu innerem (Giordano Bruno) *Licht*” (in Mann 2003, 34, corsivo mio; “Spaccio delle tenebre grazie alla *luce esterna* [Mitra] e a quella interna [G. Bruno]”, trad. it. di Ghelardi in Warburg 2008, 941, corsivo mio).

³⁵ Scrive in nota il poeta: “Medicina antica e ‘statale’ di Venezia, la triacca si componeva di tanti elementi ed esisteva nelle farmacie anche una quarantina d’anni fa. Ricordo della panacea” (Zanzotto 2009, 153).

³⁶ Si rammenti l’invito di Dal Bianco a percepire nella raccolta complesse polarizzazioni alla seconda potenza, non ultima per l’appunto quella relativa al “medicamento/veleno” (vd. *supra*).

Strumento di “resistenza”, resistente come *conglomerato*, il “messaggio luminoso” della poesia zanzottiana si offre come spazio di un sublime cortocircuitato, che si oppone, nella *tensione* stilistico-contenutistica, alle derive delle logiche contemporanee del profitto, dell’illogico, dell’oblio e del disumano. Come spazio/tempo di *orientamento* nel mondo e non fuori di esso, nelle infinite costellazioni del paesaggio, nella consapevole, instancabile ricerca della Beltà³⁷, ossia della Luce, della “pura luce dell’essere”³⁸.

Riferimenti bibliografici

- Ardizzone M.L. (1989), “La poesia ‘minerale’ di Andrea Zanzotto”, *Forum Italicum* 23, 1-2, 3-17.
- Bettarini Rosanna (2005), “Retrosceca montaliano di Altri versi”, *Studi di filologia italiana* 63, 333-395.
- Beverini Del Santo M.G., Marchi Marco, a cura di (2012), *Per Andrea Zanzotto*, Atti del Convegno (Firenze, 29 novembre 2011), Firenze, Polistampa.
- Bollini Paolo (1994), *Dante visto dalla Luna. Figure dinamiche nei primi canti del Paradiso*, introduzione di Mario Spinella, Bari, Dedalo.
- Bolzoni Lina (2012), *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida.
- Bord André (2000), *La vie de Blaise Pascal. Une ascension spirituelle*, Paris, Beauchesne.
- Calabretto Roberto, a cura di (2005), *Andrea Zanzotto tra musica, cinema e poesia*, Udine, Forum.
- Carrera Alessandro (2010), *La consistenza della luce. Il pensiero della natura da Goethe a Calvino*, Milano, Feltrinelli.
- Ciani M.G. (1974), *Phàos e termini affini nella poesia greca. Introduzione a una fenomenologia della luce*, Firenze, Olschki.
- Cicerone M.T. (1992), *La retorica a Gaio Erennio*, a cura di Filippo Cancelli, trad. it. a fronte, Milano, Mondadori.

³⁷ Cfr. “Mentre tanfo e grandine e cumuli di guerra”: “Rari sono i luoghi in cui resistere, / luoghi dove Muse si danno convegno / per mantenere l’eco di un’armonia / per ricordarci ancora che esiste il sublime / per ... accogliere nuove vie di Beltà // Raro pur sempre ... / Un luogo: e ora rinasce e tenta difenderci dall’ira del cosmo” (Zanzotto 2009, 131).

³⁸ Cfr. Ruschioni 1987, 15: “Per questa alterità ontologica la poesia ha privilegiato in tutti i tempi la luce, percependo in essa e nei suoi essenziali aspetti – lucentezza, splendore, trasparenza, dinamicità – lo specifico della Bellezza e i nessi, trasfigurati poeticamente, attingendo anche il proprio specifico che è appunto il Bello, ossia quello *splendor formae* che è, principalmente, *quod visum placet*. Perciò la bellezza e, per essa, la luce possono considerarsi un correlativo trascendente della poesia e questa, a sua volta, ritenersi in termini di coeguaglianza o connaturalità con la metafisica della luce, perché entrambe categorie di partecipazione all’essere, o forse di ricupero o di irradiazione dell’essere nei suoi trascendenti – *Verum, Bonum, Pulchrum* – categorie quindi ontologiche di quella intuizione-rivelazione conoscitiva che è l’arte, in ogni sua espressione”.

- Colella Massimo (2014a), "Silvia da Leopardi a Zanzotto. Un esercizio di intertestualità", *Italianistica* XLIII, 1, 123-132.
- (2014b), "Dal 'gesto' alla 'bufera': Bellosguardo e Finisterre", *Satura* VII, 28, 42-56.
- (2015a), "Di quale testo di Dante parliamo?". Momenti e segnali del dantismo zanzottiano", in Patrizia Bertini Malgarini, Nicola Merola, Caterina Verbaro (a cura di), *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD (Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014), Pisa, ETS, 639-648.
- (2015b), "'Io cercavo il bosco o riposavo nella mia stanza tra i libri'. Per una lettura critica del 'petrarchismo' zanzottiano", in Giona Tuccini (a cura di), *Studi d'Italianistica nell'Africa Australe / Italian Studies in Southern Africa* 2, Atti del XIII Convegno Internazionale A.P.I. "Antichi moderni. Gli apporti medievali e rinascimentali all'identità culturale del Novecento italiano" (University of Cape Town, Sudafrica, 4-5 settembre 2014), 96-112.
- (2016), "Aposiopesi e strategie del silenzio in Zanzotto", in Alvaro Barbieri, Elisa Gregori (a cura di), *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo*, Atti del XLIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015), Padova, Esedra, 373-387.
- (c.d.s. 1), "'La funzione polare dell'Antico'. Aby Warburg tra Mitra e Giordano Bruno", in "Studi ermeneutici su simbolo, mito e 'modernità dell'antico' nella letteratura italiana e nelle arti dal Rinascimento ai giorni nostri", Atti del Convegno Internazionale (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 1-2 dicembre 2015).
- (c.d.s. 2), "Un case study del modernismo montaliano: *Fine dell'infanzia*", *Bollettino '900*.
- (c.d.s. 3), "'Un altro scorrere dello spazio tempo'. Spazi, paesaggi e cronotopi nei *Conglomerati zanzottiani*", in "Geografie della modernità letteraria", Atti del Convegno Annuale della MOD 2015 (Università per Stranieri di Perugia, Università degli Studi di Perugia, 10-13 giugno 2015), Pisa, ETS.
- (c.d.s. 4), "'E tu in semiluce con Armida'. Tasso e Zanzotto", *Soglie*.
- Conti Bertini Lucia (1984), *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, Venezia, Marsilio.
- Dal Bianco Stefano (1999), "Profili dei libri e note alle poesie", in Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco, G.M. Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1380-1681.
- (2011), "Il percorso della poesia di Andrea Zanzotto. Introduzione", in Andrea Zanzotto (2011), *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori, VII-LXXXV.
- David Michel, Luzzi Giorgio, Prete Antonio *et al.* (2000), "Saggi su Zanzotto", *Nuova corrente* XLVII, 125, 15-72.
- De Angelis Milo (2015), *Incontri e agguati*, Milano, Mondadori.
- Dotti Marco (2006), *Luce nera. Strindberg, Paulhan, Artaud e l'esperienza della materia*, Milano, Medusa.
- Favaretto Donatella, Toppan Laura, textes réunis par (2014), *Hommage à Andrea Zanzotto*, Actes du colloque (Paris, les 25 et 26 octobre 2012), avec la collaboration de Paolo Grossi, Paris, Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura.
- Freud Sigmund (1919), "Das Unheimliche", *Imago* 5, 297-324. Trad. it. e cura di Cesare L. Musatti (1984), *Il perturbante*, Roma-Napoli, Theoria.
- Gardini Nicola (2001), "Linguistic Dilemma and Intertextuality in Contemporary Italian Poetry: the case of Andrea Zanzotto", *Forum Italicum* 35, 2, 432-441.
- Giuliodori Guglielma (2010), *Su Zanzotto*, Roma, Aracne.

- (2011), “Lettura di grandezze in *Conglomerati* di Andrea Zanzotto”, *Bollettino di italianistica* 1, 137-145.
- Grignani M.A. (2007), “Lapilli per Zanzotto critico”, *il Verri*, 34.
- Lorenzini Niva (2006), “Dietro il silenzio, oltre il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto”, *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* XI, 119-130.
- (2011), “Avvolgenti, affilatissimi: i silenzi di *Conglomerati*”, *Autografo* 46, 19, 9-17.
- (2014), *Dire il silenzio: la poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci.
- Magrelli Valerio (1996), *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi.
- Mann Nicholas (2003), “*Denkenergetische Inversion: Aby Warburg and Giordano Bruno*”, *Publications of the English Goethe Society* LXXII, 25-37.
- Montale Eugenio (1980 [1925], *Ossi di seppia*, in Id., *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1-102.
- (1980 [1939]), *Le occasioni*, in Id., *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini, Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 103-183.
- Napolitano Ernesto (1985), *Dalla totalità dispersa del Requiem alla coralità senza speranza di Lux aeterna*, in Enzo Restagno (a cura di), *Ligeti*, Torino, EDT, 121-129.
- Orlando Francesco (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Ossola Carlo (1983), “‘Un œil immense artificiel’. Il sogno ‘pineale’ della scrittura (da Baudelaire a D’Annunzio e a Zanzotto)”, *Lettere italiane* XXXV, 4, 457-479.
- Ovidio (2015), *Metamorfosi*, vol. VI, libri 13-15, a cura di Philip Hardie, testo critico basato sull’edizione oxoniense di Richard Tarrant, trad. di Gioachino Chiarini, Mondadori, Milano.
- Pacioni Marco (2013), “Sul sublime in Zanzotto”, *Nemla Italian Studies* XXXV, 100-130.
- Parke H.W., Wormell D.E.W. (1956), *The Delphic Oracle*, Oxford, Oxford UP.
- Romano M.E. (2003), “La Dolle di Zanzotto”, in Ead., *Dittico novecentesco. Su Montale e Zanzotto*, Pisa, Plus, 123-131.
- Ruschioni Ada (1987), *Poesia e metafisica della luce*, Milano, Vita e Pensiero.
- Spaziani M.L. (2012), *Tutte le poesie*, a cura di Paolo Lagazzi, Giancarlo Pontiggia, Milano, Mondadori.
- Stefanelli Luca (2011), *Attraverso la Beltà di Andrea Zanzotto. Macrotesto, intertestualità, ragioni genetiche*, Pisa, ETS.
- Steffan Paolo (2012), *Un «giardino di crude disperse». Uno studio di Addio a Ligonàs di Andrea Zanzotto*, Roma, Aracne.
- Tassoni Luigi (2015), “Zanzotto e la reinvenzione della memoria. Lettura di *Conglomerati*”, *Forum Italicum* 49, 3, 812-825.
- Venturi Francesco (2010), “Lettura di *Conglomerati* di Andrea Zanzotto”, *Otto/Novecento* XXXIV, 3, 199-294.
- Warburg Aby (2008), “Giordano Bruno” [inedito nell’edizione originale *Gesammelte Schriften*, 1932], in Id., *Opere*, vol. II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, trad. it. e cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Aragno, 920-993.
- Welle J.P. (1992), “Dante and Poetic *Communio* in Zanzotto’s Pseudo-Trilogy”, *Lectura Dantis* 10, 34-58.
- (2013), “‘Il corso del congedo’: Time and Eternity in Zanzotto’s later poetry”, *Italica* 90, 1, 131-136.
- Yeats W.B. (2005 [1921]), *Michael Robartes and the Dancer / Michael Robartes e la ballerina*, in Id., *L'opera poetica*, trad. it. di Ariodante Marianni, commento di

- A.L. Johnson, saggio introduttivo e cronologia di Piero Boitani, testo originale a fronte, Milano, Mondadori, 546-583.
- Zanzotto Andrea (1968), *La Beltà*, Milano, Mondadori.
- (1969), *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, Pieve di Soligo, tip. Bernardi.
- (1979), “Nei paraggi di Lacan”, in Annamaria D’Agostino (a cura di), *Effetto Lacan*, Roma-Cosenza, Lerici (1979), ora in Andrea Zanzotto (2001), *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 1211-1216.
- (1983), *Fosfeni*, Milano, Mondadori.
- (1999), *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco, Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori.
- (2001), “Con Hölderlin, una leggenda”, in Friedrich Hölderlin, *Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani, Milano, Mondadori, IX-XXIV.
- (2007 [2004]), “Rileggere Dante con gli occhi del suo tempo”, *il Verri* 34, 98-101.
- (2008), *Viaggio musicale. Conversazioni*, a cura di Paolo Cattelan, Venezia, Marsilio.
- (2009), *Conglomerati*, Milano, Mondadori.
- (2011a), *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori.
- (2011b), *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari*, a cura di Luciano De Giusti, Venezia, Marsilio.
- (2013), *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani.

LA LUCE E L'OPACO. ITALO CALVINO

Elisabetta Bacchereti

Università degli Studi di Firenze (<elisabetta.bacchereti@unifi.it>)

Abstract

In a short autobiographical prose work, "Dall'opaco", in *La strada di San Giovanni*, Italo Calvino describes an essential cartography of his own writing, through the topological nature of his Ligurian landscape. Cartography represents the bipolar and symmetrical structure in the bipolar system Light (*d'int'aprico*) / Shade (*d'int'ubagu*). This kind of structure involves all the Calvinian macrotest (I/world, interior/exterior, inside/outside) on an epistemological, ethical, cognitive and metaphorical level, through a dynamism which eludes distinct and definite boundaries. Specifically, we would like to present the reading of some stories from *Cosmicomiche* ("Sul far del giorno", "Senza colori") and *Palomar* ("La spada del sole"), thinking about the Einsteinian idea of "riding light".

Keywords: *Calvino, landscape, light, shade, writing*

Nel novembre del 1964 su *Il Caffè politico e letterario* Calvino pubblica "Sul far del giorno", il secondo della serie di dodici racconti che nominerà, in occhietto a quelli comparsi su *Il Giorno* a partire dall'aprile del 1965, "cosmicomici", riuniti nel novembre dello stesso anno col titolo *Cosmicomiche*, primo punto fermo di una sperimentazione narrativa destinata a protrarsi nel tempo. Il neologismo che li definiva, passato poi nel titolo delle diverse sillogi editate per cura dello stesso autore¹, identificava l'assoluta novità sperimentale del loro statuto narrativo, nella realizzazione di una specie di "nuova alleanza" tra fantasia e teoria scientifica. Dove "comico" era da intendersi, come precisava Calvino, più che come riferimento alle classiche distinzioni retorico-stilistiche, oltre che a modelli letterari come Leopardi, Beckett, Lewis

¹ La silloge definitiva delle cosmicomiche, licenziata da Calvino nel 1984, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, comprende trentuno racconti scritti tra il 1963 e il 1968, e due nel 1984. In precedenza erano usciti *Ti con zero* (1967) e *La memoria del mondo e altre cosmicomiche* (1968).

Carroll, Landolfi o Borges, ai *comics* di Braccio di Ferro, alla pittura di Matta², alle incisioni di Grandville (Calvino 1992a, 1322): dunque come risposta ad un *input* creativo letterario trasmesso da una figuratività stilizzata e visionaria. E del resto è lo stesso scrittore ligure in diverse occasioni a testimoniare la vocazione a tradurre nel possibile della scrittura le immagini percepite dal suo “occhio-mente” (cfr. Belpoliti 1996), fino a tematizzarla narrativamente nel *Castello dei destini incrociati* e a dedicare alla *Visibilità* il quarto *memo* delle *Lezioni Americane*, dopo “Leggerezza”, “Rapidità” ed “Esattezza”, nel lascito postumo di valori, qualità e specificità della letteratura quasi alle soglie del terzo millennio. “Visibilità” è parola da intendersi in duplice accezione: fisico-scientifica, vale a dire la possibilità di qualcosa di essere percepito dall’occhio; e cognitivo-letteraria: il “pensare per immagini”. Per incipit della sua *lecture* Calvino sceglie la citazione di un verso dal *Purgatorio* di Dante: “Poi piove dentro a l’alta fantasia”, ovvero, chiosa: “La fantasia è un posto dove ci piove dentro” (Calvino 1995a, 697). Se per Dante l’immaginazione, straniata dalle occorrenze del mondo esterno, riceve i messaggi visivi da “un lume che in ciel l’informa”, secondo il volere di Dio; se per gli scrittori del Novecento le “emittenti” sono più terrene (l’inconscio individuale e collettivo, il riaffiorare delle sensazioni dal tempo perduto, le epifanie), per quanto comunque dotate di una certa trascendenza, per lo scrittore delle *Cosmicomiche* la fantasia figurale è messa in moto da un enunciato estratto da un testo scientifico di cosmologia, e il discorso della scienza, anodino e impersonale, si ribalta immediatamente nella parola colloquiale e confidenziale, nella teatrale affabulazione quotidiana di una voce narrante che proviene dalle immensità siderali del cosmo o dalle remote ere geologiche terrestri. Qfwfq, proteiforme entità senza identità, entra in scena in ogni racconto con l’autorità del testimone, di “colui che c’era”. La scommessa della parola e l’avventura della scrittura consisterà allora nella sfida all’indicibile e all’inimmaginabile: “rappresentare antropomorficamente un universo in cui l’uomo non è mai esistito, anzi dove sembra estremamente improbabile che l’uomo possa mai esistere” (Calvino 1995a, 706), e avvicinare l’ignoto

² Nel 1962 Calvino scrive una nota per la mostra *Matta. Un tritico ed altri dipinti*, Galleria L’Attico, Roma 10 novembre 1962. Del pittore cileno Roberto Sebastian Matta Calvino apprezza la “energia visionaria” che si esprime nella “ripresa d’una narrativa per immagini” e nel “ciclo di grandi tele dalle prospettive cosmiche” (Calvino 1995b, 1966) che esprimono un “prepotente senso della commedia”. Le pitture quasi monocrome sono animate da figure “tra il preistorico, il totemico e il fantascientifico” (Calvino 1995b, 1966). Significativa anche la scelta per l’immagine di copertina di *Cosmicomiche* della xilografia di Maurits Cornelius Escher, *Altro Mondo II*, nella quale finestre di un edificio immaginario si aprono ad una visione dello spazio interplanetario in diverse proiezioni prospettiche, mettendo in crisi la percezione ordinaria dello spazio-tempo.

della vita cosmica universale e della terra primordiale all'orizzonte noto del contemporaneo, in una vertiginosa congiunzione spazio-temporale. Si tratta di un antropomorfismo assolutamente e dichiaratamente non antropocentrico, che si avvale delle potenzialità metaforiche del linguaggio, *logos* che dà voce a ciò che *logos* non è, per trasformare il mondo non scritto in mondo scritto. Lo sforzo di conoscere e possedere qualcosa che sfugge, di liberare dal silenzio "la mobile complessità" del mondo di fuori che batte colpi sul muro delle parole come su un muro di prigione (Calvino 1995c, 1874) si realizza a partire dall'immaginazione visuale che si genera spontanea, si sviluppa in racconto secondo la propria logica intrinseca, ma finisce poi per essere catturata nella logica del pensiero e della costruzione verbale: alla fine "è la parola scritta che conta" e resta "padrona del campo" (Calvino 1995a, 704) e allora sarà l'immaginazione a tenerle dietro. Nelle *Cosmicomiche* il procedimento è inverso (dalla parola alla visione) ma resta fermo il proposito di: "unificare la generazione spontanea delle immagini e l'intenzionalità del pensiero discorsivo" (ivi, 705). L'occhio-mente di Calvino è strumento di recupero del discorso per immagini tipico del mito, inteso come primaria forma di conoscenza scientifica, sulla suggestione del pensiero del filosofo della scienza Giorgio De Santillana, conosciuto durante il soggiorno negli USA e ascoltato in una conferenza a Torino, e del quale recensisce il volume *Il mulino di Amleto* (1983; *Hamlet's Mill*, 1969). Alle due possibili definizioni dell'immaginazione proposte da Jean Starobinski in "L'empire de l'imaginaire" (1970; "L'impero dell'immaginario", 1975), l'immaginazione come comunicazione con l'anima e la verità del mondo, in una sorta di *Naturphilosophie*, da un lato, e l'immaginazione come strumento di conoscenza non incompatibile con la scienza, dall'altro, Calvino ne affianca una terza, nella quale dice di riconoscersi pienamente, recuperando una metafora di Giordano Bruno: "l'immaginazione come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere un mondo o un golfo mai saturabile di forme e di immagini" (Calvino 1995a, 706). Il procedimento associativo d'immagini, comune alla mente del poeta come dello scienziato, rappresenta il "sistema più veloce di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell'impossibile" (ivi, 707).

Veloce come è veloce la luce, il fenomeno fisico che rende possibile l'atto primo della visibilità, cioè lo svelamento delle cose. Il mondo si rende visibile e conoscibile, addirittura dichiara di essere, attraverso l'occhio, in un processo al tempo fisiologico, cerebrale e mentale, reso possibile dall'interazione tra l'organo della vista e le onde elettromagnetiche che formano la luce. Il paradigma conoscitivo della vista si è imposto, nel pensiero occidentale, con tutte le implicazioni filosofiche, epistemologiche ed etiche che la catena metaforica luce-sole/giorno vs oscurità/notte, buio include fin dal platonico *Mito di Er* (cfr. Carrera 2010). In quell'esercizio

di auto-esegesi che sono, fra le altre cose, le *Lezioni americane*, la “Visibilità” è riferita a *Cosmicomiche* e dunque non sorprende che quasi in avvio della nuova avventura narrativa Calvino costruisca il suo “mito” del primordiale farsi della luce, un *fiat lux* senza suggestioni trascendentali o filosofiche, a partire dall’ipotesi scientifica di G.P. Kuiper sul processo di solidificazione dei pianeti e del sole per condensazione dell’informe nebulosa originaria, restituito alla dimensione familiare del linguaggio metaforico quotidiano nella parola del testimone, Qfwfq. Il farsi del giorno è descritto da un occhio straniato, sorpreso da fenomeni sconosciuti e improvvise metamorfosi. In un universo costituito da nebulose formate da una materia fluida e granulosa, da particelle vorticanti senza posa e senza tempo, nel buio pesto di un universo freddo e avvolto nelle tenebre, la materia giunge progressivamente ad una concentrazione estrema in quel corpo celeste che sarà nominato Sole, sviluppando altissime temperature e cominciando ad emettere radiazioni nello spazio. La placida consuetudine di vita di Qfwfq e della sua famiglia viene stravolta dalla nascita dei pianeti e dal loro moto rivoluzionario intorno al Sole:

Stavamo scrutando questo buio attraversato da voci, quando avvenne il cambiamento: il solo vero grande cambiamento cui mi sia capitato d’assistere, e in confronto al quale il resto è niente. Insomma questa cosa che cominciò all’orizzonte, questa vibrazione che non somigliava a quelle che allora chiamavamo suoni, né a quelle dette adesso del “si tocca!”, né ad altre; una specie d’ebollizione certamente lontana e che nello stesso tempo avvicinava ciò che era vicino; insomma a un tratto tutto il buio fu buio in contrasto con qualcosa che non era buio, cioè la luce. Appena si poté fare un’analisi più attenta di come stavano le cose, risultò che c’erano: primo, il cielo buio come sempre ma che cominciava a non essere più tale; secondo, la superficie su cui stavamo, tutta gibbosa e incrostata, d’un ghiaccio sporco da far schifo che si andava sciogliendo rapido perché la temperatura cresceva a tutt’andare; e, terzo, quella che poi avremmo chiamato una sorgente di luce, cioè una massa che stava diventando incandescente, separata da noi da un enorme spazio vuoto, e che sembrava provasse a un a uno tutti i colori con sussulti cangianti Il più dunque era fatto: il cuore della nebula, contraendosi, aveva sviluppato calore e luce, e adesso c’era il Sole. Tutto il resto continuava a ruotare lì intorno diviso e raggrumato in vari pezzi. Mercurio, Venere, la Terra, altri più in là, e chi c’era c’era. E oltre tutto faceva un caldo da crepare. (Calvino 1992b, 105)

Il racconto calviniano della genesi del sistema solare si affida alla consueta cosmicomica risoluzione antropomorfa delle immagini, nella scommessa di rendere “visibile” quanto l’occhio umano non può aver visto, e “dicibile”, dunque conoscibile, quanto non può dirsi se non per parola umana e con metafore del *sermo cotidianus*. La progressiva condensazione della nebula nel pianeta Terra è assimilata al rassodarsi di un uovo: “La Terra che ci sosteneva era ancora un ammasso gelatinoso e diafano, che diventava sempre più sodo ed opaco, a cominciare dal centro dove si

stava addensando una specie di tuorlo” (ivi, 106), e alla fine si “crepa dal caldo”. Quando torna il buio, non è più la tenebra primordiale poiché la Terra ha appena compiuto uno dei suoi soliti giri, ma è la notte, compagna inseparabile del giorno. Buio e luce, notte e giorno: è l’inizio di tutto: “Ritornò il buio. Credevamo ormai che tutto ciò che poteva accadere fosse accaduto, e – Ora sì che è la fine – disse la nonna, – date retta ai vecchi –. Invece la Terra aveva appena dato uno dei suoi soliti giri. Era la notte. Tutto stava solo cominciando” (ivi, 107).

Se la luce solare è dunque un secondo inizio, dopo il Big Bang, rappresentato nella cosmicomica “Tutto in un punto” nell’immaginare il formarsi dello spazio dall’esplosivo desiderio di “fare le tagliatelle”, l’interazione con l’atmosfera terrestre delle radiazioni e dei raggi ultravioletti che la compongono è all’origine della percezione visiva dei colori. La teoria scientifica secondo la quale la micidiale luce ultravioletta, filtrata dall’atmosfera terrestre, ha reso multicolore il volto della Terra, in precedenza di un grigio smorto e uniforme come la superficie lunare, nella quinta cosmicomica, “Senza colori”, pubblicata su *Il Giorno* nell’aprile del 1965, si riveste degli echi del mito di Orfeo e Euridice, per raccontare la delicata storia di un amore impossibile. Su quella palla cinerina, monotona e piatta, non ancora modellata dall’orogenesi e dai movimenti tettonici o dalle eruzioni vulcaniche, né dalle masse d’acqua dei mari, si fa incontro Qfwfq, a raccontarci delle sue velocissime corse senza attrito d’aria, in quel paesaggio *tone sur tone*, grigio su grigio, dove l’occhio si perde in una uniformità ugualmente incolore che rende invisibili le cose tra loro, se non sono in movimento. Solo un lampo improvviso di luce, due “bagliori appaiati”, in quell’assenza di colore, rivelano la presenza altrimenti indistinguibile di Ayl. Ma la neonata storia d’amore tra i due, pur nel gioco amoroso del desiderio e della seduzione, è insidiata da una latente incrinatura. Qfwfq è alla strenua ricerca di un mondo diverso al di là della scialba patina grigia che imprigiona tutte le cose, e ne spia ogni possibile segno rivelatore. Ayl invece è “abitante felice del silenzio che regna dove ogni vibrazione è esclusa: per lei tutto ciò che accenna a rompere un’assoluta neutralità visiva era una stonatura stridente” (1992c, 128). Allo sguardo attonito e straniato di Qfwfq tutto improvvisamente comincia a mutare sulla superficie terrestre, sotto la spinta delle eruzioni vulcaniche e dei terremoti, fenomeni mai prima sperimentati: “Era una storia che non s’era mai vista, un’immensa bolla fluida si andava gonfiando intorno alla Terra, la avviluppava tutta. Presto ci avrebbe coperto dalla testa ai piedi con chissà quali conseguenze” (ivi, 130). Dai crepacci e dalle voragini che si aprono emerge allora un’enorme massa liquida, insieme ad una miscela di azoto e ossigeno, che improvvisamente s’illumina di qualcosa mai visto prima, un colore: azzurro. Tutto il mondo si accende di colori che frantumano il grigiore in un meraviglioso caleidoscopio di fronte agli occhi entusiasti di Qfwfq, ansioso di condividere con l’amata

quello “sfarzo multicolore” di colori sempre nuovi che il mondo sciorina uno dopo l’altro: nuvole rosa, cumuli violetti, fulmini dorati, arcobaleni, muschi e felci verdi, il fuoco rosso, i ghiacci bianchi, la terra bruna, il cielo celeste... e soprattutto di scoprire i colori di Ayl:

Il grande cambiamento da tanto tempo atteso era avvenuto. Sulla Terra adesso c’era l’aria e c’era l’acqua. E sopra quel mare azzurro appena nato, il Sole stava tramontando, colorato anche lui e d’un colore assolutamente diverso e ancor più violento. Tanto che io sentivo il bisogno di continuare le mie grida insensate, tipo: – Che rosso è il Sole, Ayl, che rosso! Calò la notte. Anche il buio era diverso. Io correvo cercando Ayl, emettendo suoni senza capo né coda per esprimere quel che vedevo. – Le stelle sono gialle! Ayl! Ayl! (Ivi,131)

Ma Ayl è scomparsa: è fuggita, si è rifugiata nella profondità oscura della terra dove la luce non arriva e dove tutto quel “disordine” di colori si spegne nel buio. Quando Qfwfq, primordiale Orfeo, dopo affannosa ricerca, trova la sua Euridice nascosta nel buio, tenta con l’inganno di strapparla dal regno delle tenebre, assicurandola che tutta quella baraonda di colori è stato solo un fenomeno temporaneo ormai esaurito, fiducioso che, alla fine, anch’essa sarà conquistata dalla bellezza del mondo a colori. Lei, primordiale Euridice, promette di seguirlo purché non si volti a guardarla. Ma quando, giunti all’imboccatura del crepaccio oltre il quale si intravede la Terra soleggiata e verde, Qfwfq non resiste alla tentazione di voltarsi per conoscere i colori di Ayl, fa solo in tempo a udirne il grido di raccapriccio e a vederla ritrarsi verso il buio, persa per sempre, consegnata per sempre ad un ideale di bellezza perfetta e intangibile, senza colori. E in quello stesso attimo Qfwfq si rende conto con dolore e spavento di essere rimasto per sempre *di qua* dalla fredda parete di roccia oltre la quale è scomparsa Ayl, separato da quel suo mondo ideale di perfezione e armonia senza contrasti, mentre egli non avrebbe più potuto sottrarsi alla vista del mondo colorato e instabile, molteplice e discreto. Esattamente come il Calvino scrittore che fin dall’esordio si è sempre sentito chiamato a confrontarsi con la molteplicità, le contraddizioni, le impurità, i labirinti, l’intricato groviglio, le ombre e le luci del mondo non scritto, nello sforzo mai negato né redento di restituirlo “visivamente” nelle geometrie cristalline del suo mondo scritto. Il mondo a colori, e dunque della luce, è il mondo del divenire, della mutevolezza, dei contrasti³; è il regno poli-

³In una intervista apparsa su *Avanti!* il 16 dicembre 1965, poco dopo la pubblicazione delle *Cosmicomiche*, Calvino considerava meglio riuscite, tra le storie scritte fino ad allora, specialmente quelle “dove c’è il nonessere contrapposto a quel che c’è, il vuoto o il rarefatto contrapposto al pieno o al denso, il rovescio contrapposto al diritto” (Calvino 1992a, 1322), rilevando una linea di continuità con le storie e i racconti degli anni Cinquanta, nelle dinamiche funzionali del discorso narrativo.

morfo dell'effimero, del discontinuo, del cangiante ma forse per questo "più permeabile alla nostra conoscenza" (Calvino 1995d, 2057): esattamente come il Sole che ha rivelato molto più di sé, dei propri ritmi vitali, dei sonni e dei risvegli, da quando, grazie alla scoperta di Galileo delle macchie solari, non è stato più considerato, per una malintesa forma di rispetto, immutabile e incorruttibile.

Se, come sostiene in *Mondo scritto e mondo non scritto* (1983), la spinta a scrivere è sempre stata legata alla "mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere e possedere" (Calvino 1995c, 1875), pur nell'avvertimento che nessuna frase può contenere o esaurire la mobile complessità del mondo, la strada più semplice da percorrere per rinnovare il rapporto tra linguaggio e mondo è forse quella di: "fissare l'attenzione su un oggetto qualsiasi, il più banale e familiare, e descriverlo minuziosamente come se fosse la cosa più nuova e interessante dell'universo" (ivi, 1873). Ed è qui che entrano in gioco i cinque sensi, la vista in modo assolutamente predominante, e la descrizione-conoscenza dell'estremamente lontano si salda con quella dell'estremamente vicino, consueto e quotidiano. Qfwfq l'improbabile voce narrante dal nome palindromo, quasi gioco enigmistico, con il suo racconto mitico-scientifico del farsi del giorno altro non è se non un antenato al "rovescio" di Palomar, il narratore con il nome di un osservatorio astronomico titolare immaginario della rubrica "L'osservatorio del signor Palomar" su *Il Corriere della Sera* tra il 1975 e il 1977, poi eletto a protagonista seriale dell'ultima silloge narrativa uscita nei tipi Einaudi (*Palomar*, 1983). Palomar racconta l'esperienza della "spada del sole", il riflesso della luce solare sul mare quando il sole s'abbassa all'orizzonte, in "La spada del sole", racconto anticipato su *La Repubblica* del 29 luglio 1983 con il titolo "Nuotare nella spada". Mentre fa il morto durante la sua consueta tardiva nuotata serale Palomar/Calvino affronta il paradosso cruciale della gnoseologia moderna, da Cartesio in avanti: esistono le cose senza di noi, senza l'occhio che le vede? Quella lama di luce solare, in fondo, da secoli e secoli, si è posata sul mare al tramonto, prima che esistessero occhi per vederla:

Il signor Palomar nuota sott'acqua; emerge; ecco la spada! Un giorno un occhio uscì dal mare, e la spada, che era già lì ad attenderlo, poté finalmente sfoggiare tutta la snellezza della sua punta acuta e il suo fulgore scintillante. Erano fatti l'uno per l'altro, spada e occhio: e forse non la nascita dell'occhio ha fatto nascere la spada, ma viceversa, perché la spada non poteva fare a meno d'un occhio che la guardasse al suo vertice. (Calvino 1992d, 887)

E che cosa è avvenuto, avviene o potrebbe avvenire della spada del sole nel mondo prima degli occhi o privato degli occhi, reso cieco magari da una catastrofe o da lenta consunzione? Il signor Palomar prova ad immaginare il mondo senza di lui, addirittura privo della presenza umana, come quello testimoniato da Qfwfq, se la luce non incontrasse/creasse un occhio che la vede:

Puntuale un dardo di luce parte dal sole, si riflette sul mare calmo, scintilla nel tremolio dell'acqua, ed ecco la materia diventa ricettiva alla luce. Si differenzia in tessuti viventi, e a un tratto un occhio, una moltitudine d'occhi fiorisce, o rifiorisce. (*Ibidem*)

Quando Palomar esce dall'acqua appare rassicurato: "si è convinto che la spada esisterà anche senza di lui" (*ibidem*). Il mondo non ha bisogno dell'uomo per essere, come il riflesso della luce del sole al tramonto sul mare non ha bisogno del signor Palomar per esistere. Ma ha bisogno del signor Palomar per rappresentarsi metaforicamente come "spada del sole", come interpretante nella catena degli interpretanti, necessario ma non indispensabile (Carrera 2010, 152 sgg.).

Ma anche in questo caso nella fantasia o immaginazione calviniana è "piovuto". Nel luglio del 1982 su *La Repubblica* Calvino aveva pubblicato sotto il titolo "Il segreto della luce", poi in *Collezione di sabbia* col titolo "La luce negli occhi", alcune riflessioni in margine al libro di Ruggero Pierantoni, *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione* (1981). Il saggio trattava la storia delle teorie sul funzionamento degli occhi nel processo visivo, e sulla natura della luce: se la visione provenga da "dentro", grazie a un fascio di raggi che dall'occhio muove incontro agli oggetti, come ipotizzavano Pitagora ed Euclide, o da "fuori", come nell'atomismo di Lucrezio, o si origini da un processo di riflessione sugli oggetti di raggi provenienti dall'occhio che si incontrano con raggi emessi dal Sole. Dai Greci e dagli Arabi attraversando il Medioevo, gli studi sull'ottica di Leonardo, fino a Keplero e alla modernità, la domanda è stata sempre la stessa, almeno fin quando gli studi sulla fisiologia dell'occhio non hanno scoperto la natura della retina simile al tessuto della corteccia cerebrale: dove si forma la visione, nell'occhio o nel cervello? Quando la luce diventa immagine? Una lettura così stimolante da suscitare immediatamente in Calvino il desiderio di scriverne, ma così densa da trattenerlo dallo scriverne nell'immediato. Intorno a quel libro si erano poi successivamente coagulate altre letture e riletture, tra cui *Zur Farbenlehre* (1810; *La teoria dei colori*, 1979) di Goethe e le *Bemerkungen über die Farben* (1977; *Osservazioni sui colori*, 1981) di Wittgenstein. Moderatamente attratto dalla filosofia e dalle teorie della percezione – nomina la *Phénoménologie de la perception* (1945; *Fenomenologia della percezione*, 1965) di Merleau-Ponty solo nella sua lettura "mnemonica" del poemetto montaliano, "Forse un mattino andando in un'aria di vetro", da *Ossi di seppia* (1925), Calvino è molto più affascinato dalla scienza, e in modo particolare dal paradigma conoscitivo della visione, privilegiato rispetto a quelli alternativi offerti dagli altri sensi, e soprattutto dai modelli gnoseologici derivati dalle diverse risposte agli interrogativi sul "segreto della luce", sull'interazione luce-occhio, sulla percezione dei colori. Modelli nei quali è possibile riconoscere delle costanti mitiche. Per il Calvino lettore di *Il mulino di Amleto*

e di *Fato antico e fato moderno* (1985; *Reflections on Men and Ideas*, 1968) di Giorgio De Santillana, diversamente da Pierantoni che le considera polemicamente come impedimento alla reale comprensione dei processi naturali, queste rappresentano l'approccio più "giusto e necessario" alla storia della scienza e della cultura:

La conoscenza procede sempre attraverso modelli, analogie, immagini simboliche, che fino a un certo punto servono a comprendere. E poi sono messe da parte, per ricorrere ad altri modelli, altre immagini, altri miti. C'è sempre un momento in cui un mito che funzioni veramente esplica tutta la propria forza conoscitiva. (Calvino 1995e, 531)

Può accadere che una concezione liquidata come mitica a distanza di tempo si ripresenti "feconda a un nuovo livello di conoscenza, assumendo un nuovo significato in un nuovo contesto" (*ibidem*), dato che la mente umana "nella scienza come nella poesia, nella filosofia come nella politica e nel diritto – è solo a base di miti che funziona" (*ibidem*). In altre parole non esiste conoscenza al di fuori di un qualsiasi codice, e decisiva è dunque la scelta di adottare uno o l'altro, evitando quelli che ostacolano la conoscenza o possono risultare deleteri per la convivenza umana. Così, in conclusione dell'articolo, lo scrittore ligure utilizza in modalità mitica la fisiologia dell'occhio per descrivere come "funziona" la mente umana:

Usando "miticamente" l'immagine della struttura della retina, la mente umana mi appare come un tessuto di 'mito ricettori' che si trasmettono l'un l'altro le loro inibizioni ed eccitazioni, a somiglianza dei fotoricettori che condizionano la nostra vista e fanno sì che guardando le stelle le vediamo raggate mentre 'in realtà' dovrebbero apparire puntiformi. (*Ibidem*)

I nodi tematici, cognitivi e immaginari ruotanti intorno al *leitmotiv* della luce, fin qui rintracciati nelle loro occorrenze più dirette, si intrecciano in modo indistricabile in una prosa apparsa nel 1971 su *Adelphiana*, pubblicazione permanente della casa editrice Adelphi, e riproposta solo dopo la scomparsa dell'autore nel postumo *La strada di San Giovanni*: si intitola "Dall'opaco" e porta in una copia del dattiloscritto, aggiunto a penna da Calvino, la notazione "Paesaggio ligure". Si tratta di un *personal essay* ovvero a *short, flexible autobiographical work* sul tema della definizione della "forma del mondo", a partire dalla diretta osservazione e visione del familiare e discontinuo paesaggio della propria regione, la Liguria, aperta sul mare, con alle spalle i digradanti e irregolari dislivelli delle città e dei monti: come "tanti balconi che irregolarmente s'affacciano su un unico grande balcone che s'apre sul vuoto dell'aria, sul davanti che è la breve striscia del mare contro il grandissimo cielo" (Calvino 1994a, 89). Proprio come se fosse affacciato a un balcone, rivolto verso mezzogiorno in direzione del mare, l'occhio di Calvino percorre le sei

dimensioni dello spazio soggettivo (avanti indietro sopra sotto destra e sinistra) di quella specie di teatro naturale per rivelare il gioco di opposti che lo definisce, non pacificabile però nella metafora teatrale di un palcoscenico e di un fondale. È un mondo all'aperto che dà il "senso di essere chiusi stando all'aperto":

dove tutto si vede e non si vede al medesimo tempo, in quanto tutto spunta e nasconde e sporge e scherma, le palme si aprono e chiudono come un ventaglio sulle alberature delle barche da pesca, s'alza il getto d'una manica e innaffia un campo d'invisibili anemoni, mezzo autobus svolta nella mezza curva della carrozzabile e sparisce tra le spade dell'agave, il mio sguardo è frantumato tra piani e distanze diverse. (Ivi, 94)

Quando dalla percezione visiva, che implica la complicità luce-occhio sullo schermo del visibile, si passa alla percezione uditiva, poiché lo spazio è "formato da punti visibili ma anche da punti sonori", ugualmente franti e spezzati, alla solarità e ai rumori del giorno si contrappongono la notte e il silenzio del buio. Allora suoni e rumori trovano il loro posto, tanto da disegnare una più precisa mappa dello spazio sulla "lavagna del buio" (ivi, 95), perché, alla "luce del giorno", quando si risvegliano le attività quotidiane, "non c'è più un suono che arrivi sapendo da che parte viene", le percezioni uditive si imbrigliano le une nelle altre e il "mondo si sfalda di continuo alla vista e all'udito nella frana dello spazio e del tempo" (*ibidem*). L'unico elemento continuo resta allora l'arco disegnato in cielo dal sole, che consente di leggere il mondo e lo spazio attraverso l'interferenza, diretta o riflessa, dei suoi raggi con le superfici del mondo. Anzi il sole stesso è una sorgente di raggi "ipotetica", "la quale se la guardi fisso ti acceca, e le basta uno straccio di nuvola per nascondersi dietro" (ivi, 96), la cui esistenza è verificabile solo da come i raggi cadono sulle superfici terrestri. Ma è altrettanto possibile, per contro, leggere il mondo attraverso le macchie d'ombra, i luoghi dove la luce del sole non arriva, conferendo all'ombra consistenza e nettezza proporzionali alla forza stessa dell'irraggiamento solare:

l'ombra mattutina d'un fico da tenue e incerta diventa col salire del sole in disegno in nero del fico foglia per foglia che s'allarga al piede del fico in verde, quel concentrarsi del nero per significare il lucido verde che il fico contiene foglia per foglia sulla faccia che dà verso il sole, e più il disegno per terra concentra il suo nero più si rattrappisce ed accorcia come succhiato dalle radici, inghiottito dal piede del tronco e restituito alle foglie, trasformato in lattice bianco nelle nervature e nei gambi, finché nel momento del sole più alto l'ombra del tronco verticale è sparita e l'ombra dell'ombrello di foglie s'accuccia lì sotto ... ad attendere che l'ombra del tronco rispunti e la spinga dalla parte opposta allungandosi come se il dono di crescere, a cui il fico ha abdicato in quanto pianta produttrice di fichi, passasse a questo fantasma di pianta disteso sul suolo, fino all'ora in cui gli altri fantasmi di piante non crescono fino a coprirlo, il poggio la colla la costa dilagano in un unico lago le ombre. (Ivi, 97)

Luce ed ombra sono gli opposti dialetticamente complementari nella percezione cognitiva del mondo non scritto, come il pieno e il denso sono contrapposti e complementari al vuoto e al rarefatto, il diritto al rovescio; esattamente come, nel mondo scritto, per Calvino, la leggerezza mercuriale e metamorfica si coniuga con la faticosa pesantezza artigiana di Vulcano, la mobile fiamma con le geometrie perfette e statiche del cristallo, la rapidità del delfino con la solidità dell'ancora, ossimorica immagine figurale del motto *Festina lente*, marchio dell'editore veneziano Aldo Manuzio, e quindi metafora stessa della scrittura (Calvino 1995a, 670). Ogni luogo dunque può essere "definito in base a una scala intermedia tra i posti in cui non batte mai il sole" e sono quelli *int'ubagu* in dialetto, nell'opaco o "a bacio", e "quelli esposti alla luce dall'aurora al tramonto" (Calvino 1994a, 98), "a solatio", nell'"aprico", in dialetto *abrigu*. Verso l'aprico sembra tendere con massimo sforzo il mondo, come una lucertola che cerchi la più ampia esposizione del proprio corpo al sole, quasi che la conquista della luce coincida con la lotta per l'esistenza stessa. Eppure basta volger lo sguardo nelle valli, o nei contrafforti delle montagne che stanno alle spalle, per entrare nell'ombra *int'ubagu*, nell'"opaco rovescio del mondo" (ivi, 99) e percepire l'esile e misterioso confine che lo separa dall'*abrigu*. Luce e ombra producono una bipartizione dello spazio analoga, ma non coincidente, a quella tra il campo visuale davanti ai nostri occhi e il campo invisibile alle nostre spalle, bipartizione "naturale", biologica, comune a tutti gli esseri viventi, dal momento in cui, nella storia evolutiva, hanno cominciato a svilupparsi secondo una simmetria bipolare. Ne deriva un'esperienza limitata al mondo compreso nel campo anteriore della vista, al quale corrisponde una zona retrostante, un *non mondo* o anche *un mondo altro*, non visibile: a meno che non ci si volti. Ma, in questo caso, il problema conoscitivo si ripresenta al rovescio. Insomma la mancanza di un "occhio sulla nuca" – scrive Calvino – rende problematico l'atteggiamento conoscitivo dell'uomo "che non può mai essere sicuro di cosa c'è alle sue spalle, cioè non può verificare se il mondo continua tra i punti estremi che riesce a vedere" (Calvino 1995f, 1185) e, anche se gira su stesso, "ha di fronte sempre il suo campo visuale ... mentre alla sue spalle c'è sempre un arco complementare in cui in quel momento il mondo potrebbe non esserci" (*ibidem*). La percezione dello spazio bipartito in relazione al campo visivo, anteriore/posteriore, consente la costruzione di possibili modelli conoscitivi: nella poesia di Montale, "Forse un mattino andando in un'aria di vetro", che a Calvino offre lo spunto per questa serie di riflessioni: "si definisce il primo come schermo d'inganni e il secondo come un vuoto che è la vera sostanza del mondo"; nel *Manual de zoología fantástica* (1957; *Manuale di zoologia fantastica*, 1962) di Borges l'invisibile e inaccessibile altra realtà è lo *hide-behind*, animale fantastico che sta sempre alle spalle, ma si dilegua non appena l'uomo si volta. La spazialità percorsa dall'occhio di Calvino in "Dall'opaco" accoglie invece, come detto, dimensioni e direzioni plurime (avanti indietro sopra sotto destra sinistra), ed è definita nella sua consistenza oggettiva e fenomenica dalla dinamica

complementare delle zone di luce o d'ombra, compresenti nelle cose, ma diversamente percepite a seconda della posizione dell'osservatore, la cui esperienza conoscitiva si fa ambigua e controversa: l'occhio rivolto verso la luce vede il lato in ombra di ogni cosa (ponte albero tetto), mentre alle sue spalle tutto è in piena luce solare.

L'opacità non è dunque negazione o limitazione della visibilità, secondo una consueta metafora, impedimento cognitivo ed ostacolo ad illuminare la verità delle cose: tutt'altro. È l'annuncio che il mondo presuppone un resto del mondo, ha un rovescio, si prolunga nell'opaco e spinge l'occhio di chi guarda verso un altrove, un aprico assoluto o un assoluto *ubagu*. Ogni passo avanti verso l'aprigo corrisponde ad un ritrarsi nell'opaco. Il paradosso conclusivo del *personal essay* approda alla percezione che il solo mondo che esista è l'opaco, mentre l'aprigo è il suo rovescio. Dal fondo dell'opaco muove la scrittura: "D'int'ubagu io scrivo", per creare la "luce" come atto di significazione nato dalla tensione tra *ubagu* ed *abrigu*: perché l'uomo, per Calvino, è lo strumento di cui il mondo si serve per rappresentare se stesso, in una sorta di identità tra soggetto e oggetto della visione. La scrittura, muovendo proprio dalle macchie d'ombra, permette di ricostruire una mappa dell'*abrigu*, rintracciare il filo d'Arianna del labirinto o navigare il mare dell'oggettività senza far naufragio. La luce del sole ha bisogno dell'occhio umano per vedere se stessa, il mondo verifica la propria esistenza attraverso l'esistenza dell'io e della sua parola:

"D'int'ubagu", dal fondo dell'opaco io scrivo, ricostruendo la mappa d'un aprigo che è solo un inverificabile assioma per i calcoli della memoria, il luogo geometrico dell'io, di un me stesso di cui il me stesso ha bisogno per sapersi me stesso, l'io che scrive solo perché il mondo cerca continuamente notizie dell'esistenza del mondo, un congegno di cui il mondo ha bisogno per sapere se c'è. (Calvino 1994a, 89)

Riferimenti bibliografici

- Belpoliti Marco (1996), *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996.
- Borges J.L. (1957), *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Trad. di Franco Lucentini (1962), *Manuale di zoologia fantastica*, Torino, Einaudi.
- Calvino Italo (1992), *Romanzi e racconti*, vol. II, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falchetto, prefazione di Jean Starobinski, Milano, Mondadori.
- (1992a [1963]), "Nota autocritica", in Calvino 1992, 1321-1322.
- (1992b [1965]), "Sul far del giorno" (*Cosmicomiche*), in Calvino 1992, 97-107.
- (1992c), "Senza colori" (*Cosmicomiche*), in Calvino 1992, 124-134.
- (1992d [1983]), "La spada del sole" (*Palomar*), in Calvino 1992, 883-887.
- (1994), *Romanzi e racconti*, vol. III, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falchetto, prefazione di Jean Starobinski, Milano, Mondadori.

- (1994a [1971]), “Dall’opaco”, in Calvino 1994, 89-101.
 - (1995), *Saggi*, voll. I-II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori.
 - (1995a [1988]), *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, in Calvino 1995, 627-743.
 - (1995b [1984]), “Per Sebastian Matta”, in Calvino 1995, 1965-1966.
 - (1995c [1985]), “Mondo scritto e mondo non scritto”, in Calvino 1995, 1865-1875.
 - (1995d), “Noi alunni del sole”, recensione a G. Godoli, *Il Sole. Storia di una stella*, in Calvino 1995, 2057-2060.
 - (1995e), “La luce negli occhi”, recensione a Ruggero Pierantoni, *L’occhio e l’idea. Fisiologia e storia della visione*, in Calvino 1995, 525-531.
 - (1995f [1976]), “Eugenio Montale. Forse un mattino andando”, in Calvino 1995, 1179-1189.
- Carrera Alessandro (2010), *La consistenza della luce. Il pensiero della natura da Goethe a Calvino*, Milano, Feltrinelli.
- De Santillana Giorgio (1983), *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, trad. it. di Alessandro Passi, Milano, Adelphi (ed. orig. *Hamlet’s Mill*, 1969).
- (1985), *Fato antico e fato moderno*, trad. it. di Alessandro Passi, Milano, Adelphi (ed. orig. *Reflections on Men and Ideas*, 1968).
- Goethe J.W. von (1810), *Zur Farbenlehre*, Bd. II, Tübingen, Cotta. Trad. it. di Renato Troncon (1979), *La teoria dei colori*, Milano, Il Saggiatore.
- Merleau-Ponty Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Andrea Bonomi (1965), *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano.
- Montale Eugenio (1925), *Ossi di seppia*, Torino, Piero Gobetti Edizioni.
- Pierantoni Ruggero (1981), *L’occhio e l’idea. Fisiologia e storia della visione*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Starobinski Jean (1970), *La relation critique*, partie II, *L’empire de l’imaginaire*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Giuseppe Guglielmi, Giorgetto Giorgi (1975), “L’impero dell’immaginario”, in Jean Starobinski, *L’occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Freud*, Torino, Einaudi, 290-291.
- Wittgenstein Ludwig (1977), *Bemerkungen über die Farben*, hrsg. von G.E.M. Anscombe, in Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe*, Bd. VIII, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. it. di Mario Trinchero (1981), *Osservazioni sui colori*, introduzione di Aldo Gargani, Torino, Einaudi.

L'“OSCURA CHIARITÀ” DI PATRIZIA VALDUGA

Francesco Vasarri

Università degli Studi di Firenze (<francesco.vasarri@unifi.it>)

Abstract

This article analyses the opposing values of light and darkness as semantic fields in Patrizia Valduga's poetics as well as showing, alongside the works of Greimas, its isotopic functioning. Further studied for its metaphorical value is the oxymoronic co-existence of the murky and the bright, comparable to the founding alternation between night and day, as well as other relevant dichotomies including those between body and mind, *eros* and *logos*, identity dystonia or synchronicity. In doing so Valduga's work in its entirety is taken into account, from *Medicamenta* sonnets to *Il libro delle laudi*. In conclusion, the article explains how these dichotomies symbolize Matte Blanco's idea of symmetrization, pinpointing it in the recursive occurrence of the dawn subject.

Keywords: *Italian poetry, light, Matte Blanco, semantics, Valduga*

Non di veri effetti di luce si tratta, nella poesia di Patrizia Valduga: piuttosto, in conformità con il suo dettato singolarmente privo di oggetti esteriori o di nominazioni referenziali che non vengano immediatamente tradotte nella metafora e nel simbolo – in oggetti mentali, insomma – si avrà a che fare con una continua iterazione di parole afferenti all'asse semantico del luminoso, comprensive, ovviamente, di quelle deducibili con Greimas dal contraddittorio e contrario, fino alla tenebra più nera. E se fosse ancora tempo di semantica strutturale, un'analisi greimasiana¹ dell'opera di Patrizia Valduga ospiterebbe certamente, in uno dei possibili quadrati semiotici (o modelli costituzionali che dir si voglia), l'isotopia – non sempre disgiuntiva – fra i lessemi di /luce/ e /buio/, tanto appaiono rappresentativi a livello della significazione, sia in se stessi (con la più ampia *variatio* sinonimica) che in un uso estensivo dei gradi medi (nella grande e significativa presenza occorrenziale dell'/aurora/, dell'/alba/,

¹ Il riferimento va, ovviamente, a Greimas 1968 [1966] e Greimas 1974 [1970].

del /tramonto/, come nella gamma retorica degli ossimori: /oscura chiarezza/, appunto²).

Quanto ai valori traslati cui far risalire gli estremi, in un regime già simbolico, metaforizzante, oltre all'onnicomprendente /esistenza/ (per cui /vita/ vs /morte/) si affiancherebbero bene almeno /scrittura/ (con coppie reversibili come /pagina/ vs /inchiostro/, /parola/ vs /silenzio/, /memoria/ vs /finzione/) e poi /sapienza/ (da declinare nei modi più vari, dagli individuali ai relativi al canone: basti qui l'essenziale /conoscenza/ vs /ignoranza/, sia del sé, che del mondo o della cultura). Un ultimo, inevitabile livello di appropriazione del senso è d'altronde indicato dall'autrice stessa, relativamente prodiga di autoesegesi, che parlando dell'amore (e sappiamo quanto la tematica erotica sia centrale, anche con parecchi e curiosi *hapax*, nella sua produzione) lo descrive come "nostalgia di indivisibile, nostalgia di quell'immensa base di quiete piena di luce e piena di buio" (Valduga 2010, 85), per ribadire poi, nel funebre *understatement* del *Libro delle laudi*:

Quante scemenze ho scritto nei miei versi
sulla notte, sul sesso e sull'amore.

E ho fallito persino il mio dolore
spacciando tanta angoscia per amore.

Ma tu ritorna, tu che sai il perdono,
uomo di luce, uomo dell'amore.
(Valduga 2012, 25)

L'"uomo di luce" era, ovviamente, lo scomparso Giovanni Raboni, "amore risplendente" (ivi, 56 e 58), simbolo fin troppo accentuato della perfezione affettiva, del magistero critico e poetico. Da notare semmai, iniziando a strutturare l'analisi, come tale "splendore" (ivi, 56) – dell'"eroica mente", dell'"eroico cuore" (ivi, 58), infatti – fosse già stato prefigurato, in termini di *lamentatio* in morte, con le ottave dolenti di *Requiem*, dalla figura del padre, che ormai "nel regno della luce" (Valduga 2002 [1994], 59) forniva al buio della realtà biografica il ricordo castrante di una luminosità insuperabile:

Ecco, papà, io non so dare un nome
a questa nebbia che mi fuma intorno
e che mi nasce dentro e non so come
e mi impedisce la luce del giorno,
e senza nome vivo nel tuo nome,
nella tua luce che non fa più giorno

² Si ricordi la quartina "51", fondata sul principio della *coincidentia oppositorum*, "Oscura chiarezza, festoso inferno, / lucida frenesia, gioia impaurita, / riso nel pianto, brevità d'eterno, / trofeo e indice della mia vita" (Valduga 1997b, 55).

dal millenovecentonovantuno,
dal due dicembre, al sole di Belluno.
(Ivi, 51)

Traiamo allora, dagli scorci di morte e luce, una prima specifica importante sul caso singolare di questa oscura chiarezza, e cioè l'idea di una proporzionalità diretta tra ciò che riluce e la sua condizione postuma, per cui a brillare saranno, come i lontani quasar, soprattutto le stelle abortite: gli amori o le intuizioni o le emozioni che esauriti nello stato di fatto, sarebbe a dire vissuti e persi, sono pertanto liberi di eternarsi (la Valduga direbbe, forse, “inargentarsi”³) nella scrittura. L'autrice, d'altro canto, è lettrice assai fine dello psicoanalista Matte Blanco, geniale riformulatore di Freud nel segno della bi-logica dell'inconscio, del pensiero simmetrico e del modo indivisibile⁴; per cui è perfettamente legittimo che, in poesia come nella prosa – si tratta, Valduga conferma, di due realtà del tutto affini – la classe preceda e annulli l'individuo nell'oggetto metaforico (mio padre mi insegna; tutti coloro che insegnano mi sono padri; coloro che insegnano illuminano; Raboni è luminoso), mentre l'abolizione della logica bivalente, venuto meno il principio di non contraddizione, permette che le cose siano – oltre che rovesciabili nel loro opposto – presenti in massimo grado proprio nel punto della scomparsa.

Nel frattempo, in tanta luce esterna e pulsante, la Valduga aveva rivendicato per sé (si intende, ovviamente, per l'io lirico, per l'istanza enunciativa dei suoi testi) non soltanto il ruolo della “figlia in lutto”⁵ (come notava fra l'altro Berardinelli), ma anche quello, più che opposto complementare, della madre sterile e tenebrosa, fino al “Mi sento la regina della notte” (Valduga 2004, 40) dei madrigali sadiani di *Lezione d'amore*. Ed è proprio la notte, sotto minaccia o speranza di un'alba incipiente, l'ambientazione più tipologica delle raccolte soprattutto erotiche, a partire dai *Medicamenta* del 1982 che si scandiscono nei tempi chopiniani delle “Notti dei sensi”, “incolori” o “mancate” (Valduga 1989a, 5-26, 27-36, 37-63). La raccolta d'esordio inaugura infatti diversi caratteri stabili della semantica luminosa nell'immaginario lessematico della Valduga, con frequenti riferimenti ai più vari fenomeni della luce, vissuti però sempre dal grembo di una notte (spesso al caso vocativo) con la quale si dialoga sapendo di appartenerle e dove si compie l'incontro amoroso che dovrà dare forma all'anima e alle parole con cui questa si esprime. Ecco allora il “nottetempo” della “gente” che “s'accoppia” e “s'aggroppa” (Valduga 1989a, 17), la “notte del volere nuo-

³ Parafasando dal verso terminale di uno splendido sonetto tutto all'imperativo, “Incoronami. Eternami. Inargentami” (Valduga 1989, 14).

⁴ Il rimando, qui e oltre, è al fondamentale Matte Blanco 1988.

⁵ Citando dalla quarta di copertina di Valduga 2002.

vamente” (ivi, 32), buia ma popolata dei “sogni solari o chiusi” (ivi, 34) di una donna “lucifuga o solare” (ivi, 41), il “cadimento / vasto di stelle” sotto “erezioni di luna” (ivi, 44), l’“ardenza di cielo o di pianeta” (ivi, 59) tra “corse d’astri” e “sfasci / di soli” (Valduga 1989b, 70). Ricapitolando e interpretando, la dimensione di fondo è il basso buio dell’esperienza corporea, il tentativo di comprendersi e compiersi nella fusione (indivisa, matteblanchiana) con il compagno d’amore, solcato però da scintille e lampi di agnizione razionale, come in un magma erotico dove compaia, per essere subito ringoiata, qualche parvenza del *logos*. Rimane infatti difficile, come dicevamo (e la situazione si manterrà inalterata in diverse altre opere, primariamente *La tentazione*, *le Cento quartine*, ma anche *Donna di dolori*) una piana accettazione dell’alba, che varrebbe come presa di coscienza – raziocinante e asimmetrica – della distanza immedicabile tra il sé e l’altro. Si legga, ad esempio (ma un campionario puntuale sarebbe endemico):

Ma ancora non lo so l’alba che sia.
(Valduga 1989a, 48)

Questo è il mio schifo, il mio dover tra breve
tirarmi su, venir dove voi siete,
vere ombre e fantasmi e larve vere.
Odio voi, odio il giorno e la sua rete,
ma nel mio buio so quasi tacere.
(Valduga 1997a [1985], 134)

Oh notte solo mia! Niente più aurora
adesso, triste da me fino ai cani,
e niente sangue e niente più domani,
come se il sogno fosse cosa vera,
e come se l’aurora fosse sera,
e come se una nera notte. Nera.
(Valduga 1998a [1991], 29)

La tentazione soprattutto sembra configurarsi, canto dopo canto, come un lacerante abbandono dei fantasmi notturni e delle possibilità emotive vissute sotto la metafora orgiastica, per cui si passi dalla “tenebra splendente” (Valduga 1997a, 157) del desiderio al “chiarore fondo” (ivi, 170) dei dati reali con i quali l’io debba imparare a confrontarsi. Emblematica è anche, nella serie degli “Altri medicamenta 1980-1982”, editi nel 1989, la situazione delle parole rima nelle due sestine liriche, che segnalano in un caso “notte” (Valduga 1989b, 76-77) e in un altro “sera” (ivi, 79-80) in incrocio con termini più genericamente riferibili al passaggio cronologico, quasi l’intera esperienza della vita si potesse effettivamente riassumere nell’alternanza, spostata sul secondo grado, tra regime diurno e notturno (compaiono infatti “ancora” e “dura” [ivi, 76-77], sia nel senso verbale che nell’aggettivo di dan-

tesco contrappeso all'oscurità, nella prima sestina e poi “tempo” e “ora”, nella seconda [ivi, 79-80]). La coda della seconda sestina chiosa, con eloquenza:

Tristemente, non altrove che il tempo,
qui si trama con la sorte e con l'ora
che a me fa sera tra piaga e piacere.
(Ivi, 80)

Tutte le possibilità del destino e tutti i livelli temporali vengono insomma parificati, a quest'altezza, nel momento del buio e del tramonto, nell'impossibilità di leggere con chiarezza il mondo circostante, ma anche, dall'interno, l'impasto ambivalente e contraddittorio del desiderio, dell'identità personale. L'io sa di gridare, ed effettivamente grida in ogni punto del suo spazio e del suo tempo; ma ignora se si tratti di un orgasmo o di un rantolo.

Veniamo ora alla doppia serie delle *Quartine* (le *Cento quartine* del 1997, e poi *Quartine. Seconda centuria* del 2001; evitando per adesso di considerare il *Manfred* del 2003 e accontentandoci di siglarlo, con Giuliano Gramigna che lo recensiva, nel segno di un'opera al nero [Gramigna 2003]). Anche in queste due sillogi l'unico cronotopo possibile è la notte che si compie in una camera da letto, i personaggi sono due amanti che dialogano a turno, l'argomento è una passione amorosa che si sa già braccata dall'alba, dal suo dover scomparire nel registro degli atti quotidiani. Il movimento evolve direttamente, insomma, dalla sestina *XXII* di Petrarca:

Con lei foss'io da che si parte il sole,
et non ci vedess'altri che le stelle,
sol una nocte, et mai non fosse l'alba;
et non se transformasse in verde selva
per uscirmi di braccia, come il giorno
ch'Apollo la seguia qua giù per terra.
(Petrarca 1979, 66)

Al recupero delle luci astrali – che definiscono con splendido endecasillabo l'esperienza del piacere: “Stesa sui fiumi delle stelle instello” (Valduga 1997b, 50) – si affianca però l'inserzione, prosaica e funzionale, di quelle elettriche: “A luci spente no. Devo vedere. / Non avere ritegni, fa' la troia” (ivi, 18). Soprattutto, la quartina di chiusura della prima serie sembra realizzare, aggiornandolo, il canonico desiderio petrarchesco di fusione totale, nel suo rifiuto di uno sviluppo lineare del tempo che passa, appunto, da un prolungamento artificiale dell'oscurità di contro al giorno ormai giunto:

Vuoi che tutto finisca e niente duri?
che ognuno vada a fare i fatti suoi?
Stacco il telefono, chiudo gli scuri:
e che la notte ricominci! Vuoi?
(Ivi, 104)

Di diverso tenore la *Seconda centuria*, dove il discorso d'amore, ormai andato in frammenti e sempre più sfilacciato, ha perso le punte più accese, incorporando in sé le trame dell'abitudine. Qui, oggettivata la passione amorosa come incontro non necessariamente esaltante tra due esseri distinti, l'alba può infatti succedere alla notte; gli amanti, raggiunta una consapevolezza adulta dell'universo relazionale ed emozionale, possono prepararsi al giorno senza temere il naufragio di un'identità amorosa che non può più volersi totale e asseverativa. L'ultima quartina della seconda serie presenterà allora, in risposta al sorgere del sole, una serie assolutamente colloquiale di inasprimenti, litigi, concretezze quotidiane:

Bentornata tra i vivi! Io non parlo
 con un pezzo di porco come te.
 Che il diavolo ti porti! Sta per farlo.
 Intanto non vorresti del caffè?
 (Valduga 2001, 102)

In termini psicanalitici, seguendo Matte Blanco, il maturare di un diverso rapporto con l'alba sembra allora segnare la fine della simmetrizzazione propria delle esperienze amorose totali, in favore di un ritorno al pensiero logico, che non incidentalmente si identifica con l'extra-testo, con un reale vissuto in quanto e tale e non nel suo poter essere matrice di poesia. A riprova di questo sviluppo, una delle prime quartine della *Seconda centuria* tematicamente rivolta al modo indivisibile, che non può discriminare il sé da tutto ciò che gli estraneo, era infatti ricorsa all'immagine di una mancata distinzione dell'alternanza luminosa:

Tutto nel cuore e tutto il cuore in tutto:
 sarà così alla fine delle fini?
 il cuore sparpagliato dappertutto?
 senza più notti, senza più mattini?
 (Ivi, 8)

Riferiamoci adesso, avviandoci alla conclusione, ad un altro settore dell'attività letteraria di Patrizia Valduga, quello che tocca, tra *Donna di dolori* e *Corsia degli incurabili*, la misura del monologo, notando innanzitutto come la pratica teatrale non possa fare a meno di riferirsi, in modo estremamente pratico, alla luce che emerge dal buio in pochi fasci, per tagli e soprassalti. Così, infatti, nelle didascalie delle due opere (succinte e quasi versificate tracce di allestimento scenico) che indicano una parziale illuminazione del volto dell'attrice nel caso di *Donna di dolori* – “la faccia della donna non si deve mai vedere completamente” (Valduga 1998a, 7) – e una ben determinata partitura di codice per *Corsia degli incurabili*:

Lama di luce da un vasistas.
 Una persona, uomo o donna, a letto
 in una stanza d'ospedale, la testa sollevata,
 le braccia lungo il corpo, immobile.
 La luce va crescendo lentamente.
 (Valduga 1998b [1996], 59)

E se *Donna di dolori*, confessione barocca di un cadavere allo stato colliquativo, si svolgerà anche semanticamente nell'ambito chiuso e buio della tomba, del catafalco – “Poi goccia a goccia misuro le ore. / Nel tutto buio, sotto il mio dolore, / più giù del buio della notte affondo” (Valduga 1998a, 10); “Qui è una veglia di notte da venire, / di notte differita all'infinito... / E adesso lo spettacolo è finito” (ivi, 14) – il paziente terminale di *Corsia degli incurabili*, metafora non troppo celata dell'intellettuale italiano contemporaneo, ammesso che ancora ne sopravvivano, si riferirà alla propria condizione in un continuo gioco tra due luci, quella presente e scarsa che lo stato sociale concede dalla finestra – “Quello spicchio di luce è il nostro giorno” (Valduga 1998b, 61) – e l'altra, brillante perché persa in modo irrimediabile, della memoria di una vita precedente, passibile di aprirsi in un raro (per la Valduga) effetto di luce che si avvicina alla *mimesis*:

Venezia! Oh! ti rivedo, mia città
 prediletta, funereo fresco fiore
 in estasi di sole che si screzza
 sulle mie beatitudini d'amore!

Quella era l'epoca del mio splendore:
 vivevo giorni vividi e sereni,
 vivevo notti di trecento ore...

Tutto l'azzurro e tutto l'oro... Azzurro,
 da un'altra vita della vita, vieni,
 vieni a fare il mio cuore tutto azzurro!
 (Ivi, 68)

Molto rimarrebbe da dire, ma si spera di aver fornito intanto qualche specifica sul valore da attribuire a questa *coincidentia oppositorum* che non è, ovviamente, solo artificio retorico (per quanto spesso lo sia, e splendidamente) ma traccia psicologica diffusa, rapporto con il tempo e con la memoria, indicatore esistenziale, “poetica-lampo”, per dirla con Zanzotto (1999 [1987], 1318). Chiudiamo allora, per forza di cose, *ex abrupto*, tornando al luogo testuale del sintagma. Nella cinquantunesima delle *Cento quartine*, persa nella “prigione” (Valduga 2001a, 106-107) della forma chiusa, quell’“oscura chiarezza” apriva la serie delle coppie ossimoriche destinate a farsi “trofeo e indice” della “vita” (Valduga 1997b, 55). L'unione di luce e buio era, anche in quel caso, sia lo strumento di scavo

(nel vissuto, nel pensiero) che il tesoro finalmente raggiunto: un io che non metta al confino le ombre ma resti anzi in grado, proprio in virtù di quelle, di illuminare e di illuminarsi.

Riferimenti bibliografici

- Gramigna Giuliano (2003), “Valduga. Le quartine d’amore scritte in nero”, *Corriere della Sera*, 22 settembre.
- Greimas A.J. (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse. Trad. it. di Italo Sor-di (1968), *La semantica strutturale*, Milano, Rizzoli.
- (1970), *Du Sens*, Paris, Seuil. Trad. it. di Stefano Agosti (1974), *Del senso*, Milano, Bompiani.
- Matte Blanco Ignacio (1988), *Thinking, Feeling and Being. Clinical Reflections on the Fundamental Antinomy of Human Beings and World*, London-New York, Routledge.
- Petrarca Francesco (1979 [1374]), *Canzoniere*, commento di Giacomo Leopardi, con il “Saggio sopra la poesia del Petrarca” di Ugo Foscolo, a cura di Ugo Dot-ti, Milano, Feltrinelli.
- Valduga Patrizia (1989), *Medicamenta e altri medicamenta*, con uno scritto di Luigi Baldacci, Torino, Einaudi.
- (1989a [1982]), *Medicamenta*, in Valduga 1989, 3-63.
- (1989b), *Altri medicamenta 1980-1982*, in Valduga 1989, 65-81.
- (1997 [1985]), *Cento quartine e altre storie d’amore*, Torino, Einaudi.
- (1997a [1985]), *La tentazione*, in Valduga 1997, 129-170.
- (1997b), *Cento quartine*, in Valduga 1997, 3-104.
- (1998), *Prima antologia*, Torino, Einaudi.
- (1998a [1991]), *Donna di dolori*, in Valduga 1998, 3-29.
- (1998b [1996]), *Corsia degli incurabili*, in Valduga 1998, 53-88.
- (2001), *Quartine. Seconda centuria*, Torino, Einaudi.
- (2001a), “Per una definizione di poesia”, in Valduga 2001, 103-107.
- (2002 [1994]), *Requiem*, Torino, Einaudi.
- (2004), *Lezione d’amore*, Torino, Einaudi.
- (2010), “L’asilo infantile del genere umano”, predica commissionata da Teatro-Napoli Festival, letta nella Certosa di San Martino a Napoli il 25 giugno 2008, in Ead., *Italiani, imparate l’italiano!*, Napoli, Edizioni d’if, 73-90.
- (2012), *Libro delle laudi*, Torino, Einaudi.
- Zanzotto Andrea (1999 [1987]), “Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)”, in Id., *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco, G.M. Villal-ta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1309-1319.

“DIVIDI LA LUCE SE HAI CORAGGIO”.
EPIFANIE DEL DIVINO
NELLE SCRITTRICI MISTICHE E CONTEMPLATIVE

Valentina Fiume

Università degli Studi di Firenze (<valentina.fiume@unifi.it>)

Abstract

This project aims to analyze light as a primitive symbol in the writing of mystical and contemplative authors (poets, storytellers, philosophers and intellectuals) from Emily Dickinson until today, also considering the works of metropolitan hermits. This project includes an analysis of light phenomenology. Light that, in its auroral metamorphosis, is the place of contemplation and encounter with the Other. Light that comes from the self, light that becomes poetic word.

Keywords: *Aurora, Dickinson, light, Lumini, Zambrano*

Attraverso la lettura dei versi di Emily Dickinson, delle riflessioni filosofiche di María Zambrano e delle meditazioni di Antonella Lumini, percorriamo una vera e propria *via lucis* che si frastaglia in frammenti visionari e rivelatori. Tre autrici lontanissime tra loro, ma che sono legate da un comune destino di marginalità: Emily Dickinson si allontana dalla vita anagrafica, sceglie il margine, rinchiudendosi nella sua stanza, lontana dal mondo e immersa in una dimensione altra, quella che lei definirà *illocality*. Antonella Lumini, autrice contemporanea, che ha fatto della sua casa un eremo nel cuore della città di Firenze, e María Zambrano, costretta all'esilio. Una fenomenologia dell'esclusione, vivere in una dimensione introspettiva ascrivendosi al grande filone delle mistiche, ponendosi ai limiti della parola e scegliendo luoghi privilegiati di visione.

In questa separatezza, in cui la nostalgia dell'Altro è sempre viva, fa irruzione la Luce con le sue innumerevoli sfumature: si rivela sotto spoglie diverse, mostra le sue prismatiche sfaccettature in una tavolozza cromatica in cui predominano l'azzurro, il bianco, il rosa, il lavanda, il rosso, l'arancione e il giallo-oro. E nelle alchemiche congiunzioni di questi colori nascono immagini e parole: l'alba, il fuoco, l'Aurora, che sono le vesti con cui la Luce appare più frequentemente nella vita di queste tre autrici e quindi nei loro testi.

Emily Dickinson si autosegrega nelle sue stanze vestendosi esclusivamente di bianco, simbolo di purezza, di vuoto, di assenza (n. 411):

The Color of the Grave is Green –
 The Outer Grave – I mean –
 You would not know it from the Field –
 Except it own a Stone –

Verde è il colore della tomba –
 almeno, della tomba all'esterno –
 non potresti distinguerla dall'erba –
 se non la coprisse una pietra –

To help the fond – to find it –
 Too infinite asleep
 To stop and tell them where it is –
 But just a Daisy – deep –

ed aiuta gli afflitti a ritrovare
 chi dorme ormai da troppo per fermarli
 e per dirgli che è lì –
 dentro la terra di una margherita –

The Color of the Grave is white –
 The outer Grave – I mean –
 You would not know it from the Drift –
 In Winter – till the Sun –

Bianco è il colore della tomba –
 della tomba in inverno, voglio dire –
 non potresti distinguerla dai mucchi
 di neve – finché il sole

Has furrowed out the Aisles –
 Then – higher than the Land
 The little Dwelling Houses rise
 Where each – has left a friend –

le sue navate non abbia scavato –
 allora, ben più alte della terra
 s'innalzano le piccole dimore
 dove tutti un amico hanno lasciato –

The Color of the Grave within –
 The Duplicate – I mean –
 Not all the Snows c'd make it white
 Not all the Summers – Green –

Il colore della tomba dentro –
 la copia – voglio dire –
 tutte le nevi non lo fanno bianco –
 nessuna estate lo potrà inverdire –

You've seen the Color – maybe –
 Upon a Bonnet bound –
 When that you met it with before –
 The Ferret – Cannot find –
 (Dickinson 2013 [1955], 448)

Questo colore avrai forse veduto
 intorno ad un cappello –
 quando l'altro con cui lo incontrasti
 non c'è furetto che lo può scovare –
 (Trad. it. di Bulgheroni, 449)

Il bianco è il colore dell'anima ancora intatta, ancora non sedotta dalla luce, vergine e pura. La poetessa immaginerà le sue stanze costruite con l'alabastro, pietra di luce, composta da invisibili cristalli che filtrano la luce; così Emily Dickinson si fa strumento attraverso il quale la poesia fluisce e defluisce. La poesia stessa diventa transito di luce, dell'Altrove, dell'Altro; una poesia visionaria, dell'attesa, in cui si percepisce sempre forte il senso di sconfinamento, un tentativo di ritrovare la dimensione dell'eterno attraverso il silenzio. Una poesia che è scorporazione, esattezza e cancellazione dell'individualità. Ogni dettaglio viene dilatato, non esiste lo scarto ma solo la totalità. Ciò avviene anche nella poesia di una delle sue traduttrici più fini: Rina Sara Virgillito, come ricorda Marisa Bulgheroni, aveva eletto tra le tante maschere indossate dalla Dickinson (la strega, la mendicante, lo scricciolo ecc.) quella della grande visionaria. Ed ecco che questo legame profondo tra traduttrice e poetessa di elezione porta a una comune fusionalità degli opposti: dentro/fuori, visibile/invisibile, buio/luce, una *coincidentia oppositorum* che è una delle caratteristiche base della letteratura mistica e contemplativa. "Divide Light if you dare"

(Dickinson 2013, 938; “Dividi la luce se hai coraggio”, trad. it. di Bulgheroni, 939), verso di Emily Dickinson, scelto per introdurre questo saggio, nel suo essere lapidario e conchiuso in sé apre alle più insondabili suggestioni. Viene da domandarsi se sia possibile dividere la luce (n. 854):

Banish Air from Air –
 Divide Light if you dare –
 They’ll meet
 While Cubes in a Drop
 Or Pellets of Shape
 Fit.
 Films cannot annul
 Odors return whole
 Force Flame
 And with a Blonde push
 Over your impotence
 Filts Steam.
 (Dickinson 2005 [1955], 112)

L’aria dall’aria escludi –
 spacca la Luce se
 puoi – si rifaranno
 Uno
 come cubi nella goccia o sfere
 d’una forma s’addensano.
 I veli non annienti
 torna intero il profumo
 sforza la fiamma
 e con un fiotto biondo
 sulla tua impotenza
 vapore fuma.
 (Trad. it. di Virgillito, 113)

Nei versi, talvolta provocatori, della poetessa americana si avverte un senso di sconfinamento, di attesa dell’avvento dell’Altro ed ecco che questo verso, come altre poesie, diventa un frammento epifanico. Emily diceva di essere visitata da ospiti invisibili, che le sue stanze, simili a una caverna mistica, erano abitate da presenze; in lotta con l’angelo, Emily si lascia sedurre dalla luce e da essa viene abitata. Una luce che è tentata dalle tenebre, una luce che nasce solo nel silenzio e nel non detto, graficamente reso dalla lineetta che sostituisce il punto. Sara Virgillito traduce questo verso con una variante: “spacca la luce se puoi” (Dickinson 2005, 113), invertendo la drammaticità rispetto alla traduzione “dividi la luce se hai coraggio”. Il dialogo arcano che scaturisce da questa traduzione-ascolto dei poeti amati si manifesta in una delle ultimissime poesie, breve e fulminante, della Virgillito, datata 31 luglio 1996, ore 18: “Eva / nata da / te / osso delle tue ossa, / spacco la membrana / che / mi separa dalla luce” (Virgillito 2003, 94). Spaccare la membrana che separa dalla luce, squarciare l’invisibile velo che nasconde l’Altro, spaccare o dividere la luce per non esserne travolte è il gesto incompiuto dell’anima. La luce consegna la rivelazione, termine che deriva dal verbo latino *revelare* che assume il significato di togliere il velo, di tirarlo indietro ma anche di metterlo di nuovo e ancora. In greco, invece, è legato al verbo *αποκάλυπτειν*, ovvero smascherare, scoprire, manifestare: “ognuno porta in sé frammenti di luce. Porta un luogo di lacerazione e di distanza, ma anche tracce di quella luce che la memoria custodisce” (Lumini 2008, 90-91).

Ma il sopraggiungere della luce nella poesia mistica, contemplativa e visionaria non è mai un evento rassicurante. La luce è sempre una ferita che giunge improvvisa. Un *monstrum*, meraviglioso e terrificante insieme, il divino “leaves the dazzled Soul / In her unfurnished Rooms” (Dickin-

son 2005, 32; “lascia l’anima abbagliata / nelle sue stanze vuote”, trad. it. di Virgillito, 33), “He fumbles at your Soul / As Players at the Keys” (ivi, 20; “lui ti tenta l’anima come / il musicista le corde”, trad. it. ivi, 21). E la luce, che è epifania del divino, dell’Altro, non è mai un accadimento non desiderato perché si avverte, nelle opere più diversificate di queste autrici, un’urgenza della luce. L’anima desidera la luce e la luce desidera l’anima. E nel biancore di questa luce si purifica l’io; come suggerisce Antonella Lumini nel suo libro *Dio è madre*, l’elemento dell’acqua purificatoria è sostituito dalla luce, talvolta dal fuoco, tanto che l’anima si ritrova immersa in un “lavacro di luce” (Lumini 2013, 113).

Il fuoco, legato spesso all’immagine dei vulcani, della candela al centro di una stanza buia, è unito anche alla folgore: “That scalps your naked Soul” (Dickinson 2005, 20; “che scalpia la tua anima nuda”, trad. it. di Virgillito, 21), è il simbolo di un’energia purissima, incandescente. Una vita pronta a esplodere, a rompere i confini, spesso descritta con ossimori, come nelle poesie di Emily Dickinson, che dirà di essere “A still Volcano” (Dickinson 2013, 676; “un silenzioso vulcano”, trad. it. di Bulgheroni, 677). Un fuoco che si incarna e diventa poesia, scava al fondo dell’anima per far vuoto, per far sparire tutto ciò che si frappone tra l’io e l’Altro. L’invisibile irrompe nel visibile attraverso due movimenti: quello ascensionale (dalla cenere il fumo sale verso l’altro) e la caduta che è incarnazione del fuoco. Fuoco che è legato all’estasi, al misticismo erotico, che osa entrare nell’anima color bianco:

Dare you see a Soul at the White Heat?
Then crouch within the door -
Red - is the Fire’s common tint -
But when the vivid Ore
Has vanquished Flame’s conditions,
It quivers from the Forge
Without a color, but with light
Of unannointed Blaze.
Least Village has its Blacksmith
Whose Anvil’s even ring
Stands symbol for the finer Forge
That soundless tugs - within -
Refining these impatient Ores
With Hammer, and with Blaze
Until the Designated Light
Repudiate the Forge -
(Dickinson 2005, 26)

Osi vedere un’anima al *Calor Bianco*?
Dietro la porta rannicchiati -
rosso - è il colore solito del Fuoco -
ma quando il vivido Metallo ha vinto
la stretta della fiamma
dalla fucina palpita
senza colore, solo la luce
di una vampa non consacrata.
Ogni villaggio minimo ha il suo fabbro
il ritmo all’incudine
è simbolo di fucina più sottile
che picchia senza suono - dentro -
questi metalli impazienti raffina
con avampo e con colpi
finché la Luce designata, in ultimo,
ripudia la fucina -
(Trad. it. di Virgillito, 27)

La luce divina è irradiazione, emana l’anima che è fatta di luce e che anela di tornare alla luce, come scrive Antonella Lumini nel libro *Memoria profonda e risveglio*, “ogni individuo è depositario di un preciso frammento di luce ... Questo frammento luminoso permane come il centro della vita dell’individuo stesso, ne è l’anima, il respiro, il soffio che anela al respiro e alla luce”

(Lumini 2008, 117). Ma la luce nella rivisitazione di mistiche e contemplative moderne e contemporanee sembra manifestarsi con un movimento che, inabissandosi nell’oscurità delle anime, sale verso l’alto a ritroso. Dalle ceneri del fuoco si muove sinuosa la luce seguendo un movimento a spirale, fantasmagoriche circonferenze poiché l’evoluzione del tracciato mistico non è mai lineare, ma sempre a spirale, ricalcando la perfezione del guscio perlaceo della conchiglia. E se la perfezione dell’eternità per Emily Dickinson è racchiusa nel disegno geometrico di ragnatele di luce, le epifanie del divino sondano le pieghe più nascoste dell’anima e del cuore, che è caverna mistica per elezione, “corteza el corazón, cuando se conoce, que contiene y protege el embrión de luz” (Zambrano 2014 [1977], 189; “guscio il cuore, quando si conosce, che contiene e protegge l’embrione di luce”, trad. it. di Ferrucci 2004 [1991], 83). Luce che si occulta per poi spaccare dal dentro.

Nel suo esilio, María Zambrano indossa la maschera di Antigone, personaggio tragico in cui filosofia e poesia si nutrono vicendevolmente; accecata dalla luce del mondo, ridiscende nell’oscurità per scoprire nelle viscere un nuovo chiarore. Se nella tragedia classica Sofocle fa morire Antigone, la filosofa spagnola è convinta che ella non possa consegnarsi alla morte, dal momento che è figura intermediaria tra due sponde dell’essere. La luce del Sole della terra la rende cieca e le impedisce di riscoprire una parola nuova e intera; discendere sempre più in basso fino al punto più oscuro e viscerale dell’essere dove nessuna luce può giungere. E nella notte più oscura, quando le tenebre entrano nell’Anima, la luce si fa strada come una serpe:

... ese rayo de luz que se desliza como una sierpe, esa luz que me busca, será mi tortura mayor. No poder ni aun aquí librarme de ti, oh luz, luz del Sol, del Sol de la Tierra ... Yo esperaba de ti la palabra, y sólo me dabas el Sol, día tras día, el Sol. Nunca llegué a oírte; de aquel silencio tan blanco de tu ser nunca vi nacer la palabra. Te encendías, no para darla, te encendías sólo por el Sol ..., sólo por el Sol te encendías, sólo el Sol me dabas. (Zambrano 2012 [1967], 176-177)

... questo raggio di Sole che scivola dentro come una serpe, questa luce che mi cerca, sarà la mia peggior tortura. Non potermi liberare di te nemmeno qui, oh luce, luce del Sole, del Sole della Terra ... Io aspettavo da te la parola e tu mi davi soltanto il Sole, giorno dopo giorno, il Sole. Non sono mai arrivata a udirti; mai da quel silenzio così bianco del tuo essere, ho visto nascere la parola. Non per dare questa ti incendiavi, ti incendiavi solo per il Sole ... solo per il Sole ti incendiavi, solo il Sole mi davi. (Trad. it. di Ferrucci 2014 [2001], 33)

Il passo appena citato appartiene all’opera *La tomba di Antigone* della Zambrano, opera filosofico-teatrale in cui il personaggio sofocleo entra nel buio più oscuro, abbandonando la luce del mondo in attesa che la luce vera la accolga. Accetta di farsi avvolgere dall’oscurità per rinascere nella luce. Antigone conosce la sua condanna: “Antígona, enterrada viva, no morirás, seguirás así, ni en la vida ni en la muerte, ni en la vida ni en la muerte...” (Zambrano 2012, 177; “Tu, Antigone, sepolta viva, non morirai, ma andrai avanti

così, né nella vita né nella morte, né nella vita né nella morte...”, trad. it. di Ferrucci 2014, 34). E nella propria tomba, che diviene culla, casa, giaciglio, caverna mistica, Antigone convoca a colloquio le ombre della sua vita. Ed è nell’oscurità della notte che la presenza/assenza della Luce si manifesta come epifania del divino, dirà infatti Antigone:

¿Hay una estrella aquí? Lo parecía, pero no. El Sol de la noche, es equo no me dejaba, ¿vuelve?
El que me desvelaba haciéndome esperar la llegada de alguien, de él, haciéndome sentir, saber, al mismo tiempo, que no llegaría nunca. Pero esta luz brilla, hay una vida aquí dentro, una vida mas fuerte que la mía. Un dios, ¿eres un dios? Te esperaba. (Zambrano 2012, 185)

C’è una stella qui? Sembrava, e invece no. È il Sole della notte, quello che non mi lasciava, che ritorna?
Quello che mi teneva sveglia con la speranza dell’arrivo di qualcuno – di qualcuno, di lui – facendomi nello stesso tempo sentire, sapere, che non sarebbe arrivato mai. Questa luce, però, risplende: c’è una vita, qui dentro, una vita più forte della mia. Un dio, sei un dio? Ti aspettavo. (Trad. it. di Ferrucci 2014, 41)

Nell’atto eroico di addentrarsi nelle viscere della terra, nel silenzio più totale, Antigone resiste alla tentazione di abbandonarsi alla luce accecante del sole, che rappresenta per Zambrano la ragione stessa, voce della costruzione verticale della filosofia occidentale a cui è contrapposta la luce dell’Aurora, memoria di un altro modo di far filosofia e compie l’atto mistico di restare immobile nel silenzio della notte oscura. Scrive Giovanni della Croce che la notte oscura per le anime dei contemplativi è la luce stessa, è il momento in cui la Sapienza educa le anime e le rende nuove. In questa ossimorica definizione, luce come notte oscura, si racchiude la profondità del misticismo e prepara all’avvento di una luce nuova, l’Aurora. L’Antigone della Zambrano alla fine dirà:

Y no hay un lugar donde el corazón pueda ponerse entero. Y hay que irlo a buscar, porque se pierde. Y se cae también el corazón, y hay que alzarlo sin que descansa. No se le puede dejar al corazón que descansa, ni que se aduerma. No hay que permitir que nos deje, ni que se vaya en la noche por su cuenta. Hay que esconderlo a veces, eso sí. Y dejarlo que ayune para que reciba su secreto alimento. Y seguirlo cuando la oscuridad lo envuelve, entrar con él en lo más denso de las sombras, reducirse hasta llegar con él a la secreta cámara donde la luz se enciende. Ahora sí, ha de ser la hora ya. Ahora que está aquí la estrella. (Ivi, 231)

E non c’è un luogo nel quale il cuore possa insediarsi intero. E bisogna andarlo a cercare, perché si perde. E cade, anche, il cuore, e bisogna rialzarlo senza che si riposi. Non lo si può lasciar riposare, il cuore, né addormentarsi; non bisogna consentirgli di lasciarsi, né di andarsene per conto suo nella notte. Bisogna nascondere, a volte, questo sì. E lasciare che digiuni perché possa ricevere il suo alimento segreto. E seguirlo quando l’oscurità lo avvolge, entrare con lui dove più si addensano le ombre, ridursi fino a giungere con lui nella stanza segreta in cui la luce si accende. Adesso sì, dev’essere il momento, ormai. Adesso che è qui la stella. (Trad. it. ivi, 90-91)

È la settima stanza del castello interiore di Teresa d'Avila quella in cui la Luce abita e in cui l'Anima giunge dopo aver vissuto il buio.

Dal diradarsi della notte nasce la luce vera, l'Aurora. María Zambrano, nella sua opera *Dell'aurora*, opera filosofica che si rivela essere una straordinaria opera di poetica, mostra una fortissima tensione verso la luce, luce che è attesa della rivelazione portata dall'Aurora.

Luce come ferita e Aurora: sono queste le due grandi polarità che possono tirare le fila di questo tracciato condotto tra poesia, filosofia e meditazione; immagini che sottendono a un unico alfabeto che lega Dickinson, Zambrano e Lumini. Il disegno che prende forma dalle ragnatele di luce mostra queste due forti tensioni: il dolore per l'irruzione di una luce accesa e il desiderio, la nostalgia di una luce interiore, una luce nuova, l'Aurora. E torna alla mente la bellissima poesia di Emily Dickinson (n. 605):

The Spider holds a Silver Ball
In unperceived Hands –
And dancing softly to Himself
His Yarn of Pearl – unwinds –

Tiene il ragno un gomitollo d'argento
con due mani invisibili,
e in una danza dolce e solitaria
sdipana il filo di perla.

He plies from Nought to Nought –
In unsubstantial Trade –
Supplants our Tapestries with His –
In half the period –

Di nulla in nulla avanza
col suo lavoro immateriale.
Ricopre i nostri arazzi con i suoi
nella metà del tempo;

An Hour to rear supreme
His Theories of Light –
Then dangle from the Housewife's Broom
His Sophistries – forgot –
(Dickinson 2013, 682)

gli basta un'ora ad innalzare estreme
le sue teorie di luce –
pende poi dalla cima di una scopa,
dimenticando ogni sua sottigliezza.
(Trad. it. di Bulgheroni, 683)

Teorie di luce ed epifanie del divino, nella più disperata solitudine giunge lo sguardo luminoso dell'Altro, uno sguardo d'amore dove accade tutto. Luce come apparizione divina, come epifania, dal greco ἐπιφάνεια che significa apparizione, ma anche splendore, e rimanda al verbo ἐπιφαίνω, mostro, presento, metto innanzi, metto in luce.

Disperdendosi il biancore dell'alba, Aurora appare come una Dea, un fuoco d'amore impalpabile ed è Aurora dell'essere e della ragione. Tutto avviene nello sguardo interiore, l'Aurora sfugge, non è interamente visibile, eppure la sua presenza è forte anche nell'oscurità più cieca. La creazione e la rivelazione sono descritte dalla Zambrano con l'immagine del fuoco che danza, crea e ricrea, lontano da quel πάντα ῥεῖ eracliteo in cui è l'elemento acquatico a generare il divenire. Ed è nella danza che Aurora genera, convoca le tenebre affinché esse stesse danzino nella luce:

... fuego, que es danza; el fuego no fluye, danza, recrea. Tal como la Aurora hace, que danza desde la oscuridad, que también fluye, pues que las tinieblas fluyen, pasan y vuelven a pasar; en un acto único y universal convoca ella la Aurora a las tinieblas a que dancen, en la luz y en el fuego quel es corresponda; penumbra puede ser si del humano pensar se trata. (Zambrano 2004 [1986], 54)

... il fuoco è danza. Il fuoco non scorre: danza e ricrea. Come fa l'Aurora, procedendo a passo di danza dall'oscurità che - quella sì - fluisce, poiché le tenebre fluiscono, passano e tornano a passare. In un atto unico e universale. L'Aurora, convoca le tenebre perché danzino nella luce e nel fuoco adeguati, che, trattandosi dell'umano pensare, potrebbero essere la penombra. (Trad. it. di Laurenzi 2006 [2000], 34)

Questa immagine ricorda la visita di Maria a Elisabetta, la quale voltandosi verso la creatura appena entrata si sente avvolta dalla luce e il bambino, nel suo grembo non più sterile, non sussulta, come tante traduzioni scrivono, ma si mette a ballare, a danzare: “καὶ ἐγένετο ὡς ἤκουσεν τὸν ἀσπασμὸν τῆς Μαρίας ἢ Ἐλισάβετ, ἐσκίρτησεν τὸ βρέφος ἐν τῇ κοιλίᾳ αὐτῆς” (Lc 1, 41; “Appena Elisabetta udì il saluto di Maria, il bambino dentro di lei ebbe un fremito”)¹.

Nel silenzio e nel chiuso del proprio eremo interiore, la luce accade e si manifesta in tutta la sua estensione, non più schiava del tempo, appare a chi contempla. Tutto avviene nello sguardo: la luce interiore, che nasce continuamente, guarda colui/colei che la contempla:

Solo il silenzio intimo apre al coraggio che purifica l'anima, libera la psiche dalle sue oscurità. Apre alla vita contemplativa, alla mistica. Contemplare è attingere. Nel latino abbiamo *contemplari* composto dalla preposizione *cum*: con (nel senso di creare unione, connessione) e il sostantivo *templum* (in greco: *τέμενος*): spazio celeste, spazio abbracciato dallo sguardo, veduta distesa. Spazio del cielo dal quale l'augure riceve gli auspici. Quindi contemplari assume il significato di stare nello spazio abbracciato dallo sguardo. Rinvia alla massima adesione fra sguardo e spazio abbracciato. Adesione che tende all'identificazione, cioè a far cadere ogni frammento che separa. Sguardo e spazio diventano un tutt'uno. Questo sguardo appartiene ad ogni uomo, è lo sguardo contemplativo, appartiene all'essere profondo. Scaturisce da quel fondo oscuro e insieme luminoso in cui l'anima si fonde nello spirito. Oscuro perché chiede annichilimento, nudità. Luminoso perché conduce verso lo spirito che è luce. (Lumini 2008, 98-99)

L'Aurora è epifania del divino, non può attendere a lungo, e si manifesta dopo la più dolorosa oscurità; è un momento d'elezione, come esprime Emily Dickinson in una poesia (n. 1577): “Morning is due to all / To some - the Night / To an imperial few / The Auroral light” (Dickinson

¹ Per tutte le citazioni bibliche in originale si rimanda a <<http://www.bibbiaedu.it/>>. Le traduzioni di riferimento sono tratte da *La Bibbia di Gerusalemme* (2009), Bologna, Edizioni Dehoniane.

2005, 196; “a tutti spetta il mattino / la notte – a pochi / a una imperiale minoranza / luce d’Aurora”, trad. it. di Virgillito, 197). Ed ecco che le stanze di alabastro si aprono su porte di diaspro, pietra sanguigna. L’aurora nasce dalla ferita, dal sangue, germina silenziosa nel buio; torna ancora la metafora della serpe:

Que la luz puede, ella también, actuar como sierpe ... Modo de atender que embarga y posee al sujeto en el que anida, tal como el amor, y como el mismísimo amor es escala, peligrosa por invisible casi siempre, que ha de recorrerse hasta el final para llegar a la razón, a ser movida por ella, siendo al mismo tiempo lo que toda pasividad anhela, servir sin dejar de ser. (Zambrano 2004, 52)

Poiché anche la luce può agire come una serpe ... Un modo di attendere che rapisce e possiede il soggetto in cui annida, come fa l’amore, e che come l’amore medesimo è una scala pericolosa, perché quasi sempre invisibile; una scala che dev’essere percorsa fino alla fine per arrivare alla ragione, a essere mossa dalla ragione, pur mantenendo la condizione cui aspira ogni passività: servire senza cessare di essere. (Trad. it. di Laurenzi 2006, 32)

Fiat Lux e *Verbum caro factum est* sono i due punti chiave di questo *itinerarium lucis*: l’apparizione della luce è simmetrica all’incarnazione della parola; si potrebbe concludere dunque, anche se tante sono le suggestioni da sondare, che la parola nasce nelle metamorfosi aurorali, la luce si traduce in poesia e conduce a una nuova consapevolezza, a un risveglio dell’anima che ha vagabondato nell’oscurità.

La palabra, criatura viviente desde el principio, nacida y danza en coro, no puede detenerse ... La palabra sola, a solas ya roto el círculo, manifiesta y oculta en una órbita sacra que responde a las órbitas de los astros, que rigen y sostienen, como palabras ellos también, el firmamento visible deste más allá ... Divina en suo principio la palabra cuando va atravesando los círculos donde la luz se origina en un cuerpo, en su fuego, cuando la luz se forma en el fuego y para que no suceda así es luz refleja, anuncio de la humana reflexión, espejo que sólo aquí proporciona una materia que se ha quemado sin consumirse del todo, dejándose disponible en la que el fuego ha hecho su camino inversamente, cuando el fuego llegado a su máxima fuerza se desdice, como animal dichosamente aplacado. (Ivi, 94)

La parola, creatura vivente, nasce fin dal principio e danza in circolo senza mai fermarsi ... La parola solitaria, rimasta sola, quando il circolo è ormai rotto, mostra e nasconde a un tempo, in un’orbita sacra che corrisponde alle orbite degli astri, i quali, simili anche loro a parole, reggono e sostengono il firmamento visibile dall’aldilà ... In principio, è divina la parola, quando procede attraverso i circoli nei quali la luce si genera nel suo corpo, nel suo fuoco, quando la luce si produce nel fuoco, e perché non sia così diventata luce riflessa, annuncio della umana riflessione, specchio che solo qui produce una materia, che ha bruciato senza consumarsi del tutto, restando disponibile; materia in cui il fuoco ha percorso il cammino inverso, quando giunto alla sua massima forza si disdice, come un animale beatamente ammansito. (Trad. it. ivi, 66-67)

E per accogliere la parola, l'anima del poeta o del filosofo o del contemplativo deve farsi piccola, nido o alcova come il palmo della mano, per accogliere l'infinità della luce. Una poesia visionaria, fuori dal tempo e dallo spazio. Poesia e parola che deve far vuoto, si deve arrivare ad essere nulla per essere tutto. Ed è così che la luce, nella scrittura mistica e contemplativa, diventa essa stessa parola.

Riferimenti bibliografici

- Benét Laura (1974), *The Mystery of Emily Dickinson*, New York, Dodd, Mead & Co.
La Bibbia di Gerusalemme (2009), Bologna, Edizioni Dehoniane.
- Boella Laura (2001), *María Zambrano. Dalla storia tragica alla storia etica: autobiografia, confessione, sapere dell'anima*, Milano, Cuem.
- Bulgheroni Marisa (2001), *Nei sobborghi di un segreto*, Milano, Mondadori.
- Dickinson Emily (2003), *Le stanze di alabastro*, trad. it. di Nadia Campana, testo originale a fronte, Milano, SE.
- (2005 [1955]), *Poesie*, trad. it. di R.S. Virgillito, Milano, Garzanti.
- (2013 [1955]), *Tutte le poesie*, a cura e con introduzione di Marisa Bulgheroni, Milano, Mondadori.
- Lumini Antonella (2008), *Memoria profonda e risveglio. Itinerari per una meditazione cristiana*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina.
- (2013), *Dio è madre. L'altra faccia dell'amore*, Roma, Lit Edizioni.
- Tommasi Wanda (2007), *María Zambrano. La passione della figlia*, Napoli, Liguori.
- Virgillito R.S. (2003), *Il láttice, la luce. Poesie scelte*, a cura e con introduzione di Vittorio Stella, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore.
- Zambrano María (2012 [1967]), *La tumba de Antígona*, Madrid, Ediciones Cátedra. Trad. it. di Carlo Ferrucci (2014 [2001]), *La tomba di Antigone*, Milano, SE.
- (2004 [1986]), *De la Aurora*, Barcelona, Tabla Rasa Libros y Ediciones. Trad. it. di Elena Laurenzi (2006 [2000]), *Dell'aurora*, Genova-Milano, Marietti.
- (2014 [1977]), *Claros del bosque*, Madrid, Ediciones Cátedra. Trad. it. di Carlo Ferrucci (2004 [1991]), *Chiari del bosco*, Milano, Bruno Mondadori.

LE VISIONI DI LUCE DI SARA VIRGILLITO

Ernestina Pellegrini

Università degli Studi di Firenze (<ernestina.pellegrini@unifi.it>)

Abstract

The aim of this article is to investigate the original contemporary, visionary and testamentary voice of Rina Sara Virgillito (1917-1996), through some of her poems, and suggest the signs of a “paradisiacal” light completely separated from the exterior. Her poetry absorbed knowledge of European symbolism and the theoretical idea of a “pure poetry” with the aim to insert it in her own “asymmetrical hymnes”, in her own photons radiated from a vertiginous atonal music. Concerning light, Virgillito created in her way a sort of poetical monument to the concept of the “interior myth” by Vittorio Stella.

Keywords: *light, mystic, Sara Virgillito, visions*

Rina Sara Virgillito è una poetessa visionaria, una mistica del Novecento. La fenomenologia e la metafisica della luce sono nel DNA della sua opera poetica, della sua produzione critica e perfino nelle scelte degli autori che decise di tradurre (Emily Dickinson e Rainer Maria Rilke in particolare). Si potrebbe dire che, se con un *flic* della penna venissero cancellati i rari riferimenti storici e i vocaboli più moderni del suo lessico poetico, quelli che possono collocare nel nostro tempo la sua opera, sarebbe difficile per qualsiasi lettore capire in quale secolo sia vissuta questa scrittrice. Potrebbe essere una contemporanea di San Giovanni della Croce o di Maria Maddalena de’ Pazzi. In uno dei suoi ultimi libri, troviamo versi in cui è chiara la percezione e la volontà di inserirsi nella tradizione di certa letteratura visionaria: “non Santa Teresa / in sagrestia ma / Santa Maria Maddalena de’ Pazzi / altra visionaria / riguarda al cielo madido / chiusa da ogni parte” (Virgillito 1992, 47). Sara Virgillito avrebbe potuto benissimo entrare nel repertorio curato da Michel de Certeau, *La fable mystique* (1982; *Fabula mistica*, 2008)¹. Come si legge nella postfazione a un libro di Catherine Pozzi:

¹ Nella quarta di copertina si legge: “Quest’opera è considerata da molti il capolavoro di Michel de Certeau. Essa racconta l’irruzione nella storia della parola mistica come esperienza di marginalità, esclusione e rinuncia. Un’esperienza che si svolge in luoghi in cui perdersi, attraverso

une eau musicale envahit la maison du langage, la transforme et la déplace. Au commencement, comme dans les anciennes mystiques chamanes ou hindoues, il y a un rythme. Venu d'où? On ne sait. Il s'est saisi des mots. Il les emporte. Son mouvement est de répétition: il remodèle les phrases en incantations. (Certeau 1982, 408)

un'acqua musicale invade la casa del linguaggio, la trasforma e la spiazza. All'inizio, come nelle antiche mistiche sciamane o indù, c'è un ritmo. Venuto da dove? Non si sa. Si è impossessato delle parole. Le trascina. Il suo movimento è ripetizione: rimodella le frasi in incantesimi. (Trad. it. di Dotti 2006, 103)

Nata a Milano nel 1916 da padre siciliano e madre toscana, Sara Virgillito veniva molto spesso a Firenze, che considerò sempre la sua patria d'adozione, sin dagli anni Trenta e fino agli ultimi mesi della sua ritrosa e fiera esistenza. Firenze era la città di Dante, da lei studiato e considerato una delle fonti primarie della sua scrittura. Era la città degli amici cari, Mario Luzi e Helle Busacca, consiglieri segreti che leggevano in manoscritto tutto ciò che lei scriveva, incoraggiandola. Dopo la sua morte, avvenuta nell'agosto del 1996, nella casa di Bergamo alta, dove viveva sigillata nella sua felice e difesa solitudine visionaria, le sue carte sono state depositate presso l'Archivio di Stato di Firenze perché andassero a costituire la prima pietra miliare dell'Archivio per la memoria e la scrittura delle donne, fondato – proprio grazie a un progetto strategico della nostra Università – come parte integrante di un grosso lavoro di ricerca e di inventariazione di fondi pubblici e privati relativi a personalità della cultura che hanno vissuto in Toscana, o hanno avuto rapporti importanti di lavoro con le istituzioni culturali della nostra regione (cfr. Pellegrini, Biagioli 2001).

parole o scene di enunciazione che sperimentano nuovi linguaggi: da Eckhart a Silesius, da Teresa d'Avila a Giovanni della Croce o Surin, tutto un corteo luminoso di donne, folli, illetterati, eremiti oscilla fatalmente tra obbedienza e rivolta, ortodossia ed eresia, sapere istituito e nuovi ordini del conoscere. Critica letteraria e psicoanalisi, semiotica e filologia, analisi sociale e indagine politica, contribuiscono a disegnare un percorso che abbandona (ma non trascura) i confini della teologia e si lascia contaminare da strumenti critici apparentemente estranei o inadeguati. Ed è proprio la sorvegliata e rigorosa contaminazione tra discipline a costituire il tratto caratteristico dell'opera dello storico, come pure il suo lascito fecondo: assumere l'altrove come griglia ermeneutica o il 'desiderio' come impossibile che muove la storia, significa mettere in discussione ogni teoria o pragmatica della comunicazione e lasciare che a parlare sia un linguaggio perforato, interdetto, opaco, sempre bisognoso di traduzione ma anche sempre più ricco di qualunque sistema. Se nelle parole dei mistici si occulta 'il lutto che le separa da quanto mostrano' non sarà possibile smettere di percorrerne i tracciati, lasciandosi letteralmente 'alterare' da quanto producono. La nostalgia di un'inafferrabile origine attraverso *Fabula Mistica* per contestare l'utopia della trasparenza e della pienezza di un sapere che occupa la scena con la pretesa di ricapitolare ogni suo movimento. Ma altre scene, altri teatri, altre narrazioni si sono insinuate nei secoli XVI e XVII e, più o meno consapevolmente, hanno inaugurato il nostro tempo. Michel de Certeau – passante dei saperi – non intende captare alcun segreto, ma prova ad osservare tali scene con lo sguardo di chi cerca il loro punto di fuga, vale a dire l'impossibile da cui ci sviano verso un assoluto" (Certeau 2008).

La prima data significativa di una vita povera di eventi esteriori è il 1946 quando la giovane insegnante di lettere classiche al Ginnasio Superiore di Lovere, poeta in clandestinità, decise di scrivere un saggio sulla poesia di Montale e lo mandò a Vittorini che lo fece avere allo scrittore ligure, senza commenti di accompagnamento. Era una lettura delle prime due raccolte di poesia di Montale in una prospettiva controcorrente rispetto a quella del poeta del male di vivere. Una lettura che inseguiva le tracce della luce e del divino. Il poeta le scrisse e la ringraziò: “Gentile signorina, ho letto i suoi articoli su di me, che mi hanno insegnato qualcosa su me stesso e mi sono sembrati pieni di acume critico e d’intelligenza” (ivi, 5). Queste intuizioni critiche sarebbero confluite poi, dopo oltre 40 anni, in un libro intitolato *La luce di Montale* (cfr. Virgillito 1990). Quando Montale finalmente, nei primi anni Cinquanta, lesse alcuni suoi versi, le scrisse: “Cara Signorina, non so ancora, oggi, che cosa mi sarà possibile di fare ma posso dirle che tutto quello che ho letto di Lei in prosa o in verso (poche pagine in tutto) mi ha scosso e convinto come raramente mi accade. Non scrivo mai a nessuno e Lei può quindi credere alla sincerità delle mie parole. Perché non viene un giorno a trovarmi in redazione?” (ivi, 6). La giovane Rina Virgillito, che cambiò poi il suo nome in Sara, che sentiva corrispondere alla parte solare e positiva di se stessa (firmandosi per molti anni con i due nomi, Rina e Sara), andò alla redazione del *Corriere della Sera*, con un pacchetto di versi sotto il braccio, i versi con cui poi vinse, a pari merito con altri, il premio Bognanco del 1951. Un contatto importante porta ad altri contatti: ed ecco così l’incontro con Carlo Bo, che scrive l’introduzione al primo libro di poesie, *I giorni del sole* (cfr. Virgillito 1954), e che la saluta come poetessa difficile, quasi cerebrale, “costruita – dice – attraverso una stagione meditata di approssimazioni critiche” (ivi, 3). Questo libro, infatti, che aveva alle spalle una lunga consuetudine con la poesia classica, greca e latina, che avrebbe poi portato al volume di traduzioni dallo sterminato campo della *Antologia Palatina* (cfr. Virgillito 1957) profuma di un certo aroma virgiliano, pur rompendo gli schemi armonici e pacificati della classicità con empiti di confessione autobiografica che fanno allargare il ritmo in ondate potenti di passione. C’è dietro, oltre al Montale delle *Occasioni*, anche il Rilke, soprattutto delle poesie tarde e dei *Sonette an Orpheus*, il Rilke metafisico e orfico (la traduzione dei *Sonetti a Orfeo* uscì nel 1996 presso Garzanti). Del resto, se si aggiunge che il primo raffinato, potente esercizio traduttivo, era stato nel 1945, proprio da Rilke, *Vita della Vergine e altre poesie* (*Das Marien-Leben*); per l’Editoriale Italiana di Milano, con 20 litografie originali di Alberto Martini (cfr. Rilke 1912; ed. it. 1945) – il ritorno a Rilke significò per lei, incline a sovradeterminare le proprie scelte letterarie ed esistenziali, la chiusura del cerchio. Tutto, nella vita e nell’opera di Sara Virgillito risponde a una sua cabala, tende a un disegno armonico. Tutto è trasformato dalle parole poetiche di Sara Virgillito in luce, in fuochi celesti, in proiezioni divine, che si calano dentro muri e strade.

I versi successivi, scelti da Leonardo Sciascia, vengono antologizzati sotto il titolo *La Conchiglia*, per i *Quaderni di Galleria*, nel 1962 (cfr. Virgillito 1962).

Anche qui si tenta la dolcezza e la crudeltà di tutti gli alfabeti fatti di fango, si depongono le uova sapienziali nei destini finiti degli uomini, per riscattarli sempre, però, in un delirio di luce: “Altri nel fiume delle stelle / potranno immergersi e cantare” (ivi, 18). A Sara è lasciato dare forma al “danzante fiotto del vuoto”, alle “piaghe della luna spettrali”, al gemito “d’altre ali che sbattono ai capelli”, quando una mano bambina addita, nel novilunio, il disegno dell’Orsa, “trapassando il debole / strido di ordigni”, per indicare che la speranza si annida là dove la fine si lega all’inizio, in perenne evoluzione e metamorfosi: “Il tuo tempo felice che s’insabbia / lento e scende alla morte non rimpiangere, / se freddo ti carezza dai sarcofaghi / un muto ballo di bambini immobili...” (ivi, 36). Il paesaggio è lo scenario e nello stesso tempo il personaggio unico di questa breve stagione di 39 poesie, scritte tutte in un clima di tarda estate, in una fase secca, luminosa della vita: qui luoghi aridi, dove dell’uomo non resta che la traccia pulita, post-organica. Anche la morte diventa passaggio verso la luce dell’oltre:

“La via dei sepolcri”
(*Arles, Les Alyscamps*)

Campi Elisi, i sarcofaghi che l’ombra
del mezzogiorno irradia di violetto
e turchino non cercano la traccia
dei morti più, che dalla via romana
venivano alla loro quiete, e il limbo
della pietà cristiana anche non copre
che polvere ... E se prorompe il sole
spaccapietre, se stringe il mulinello
del maestrale invincibile, la vita.
(Ivi, 53)

Solo dopo 14 anni di silenzio, esce un libro di poesie per l’editore Scheiwiller, col titolo *I fiori del cardo*. Sono le poesie che la scrittrice stessa chiamava “dell’attesa”. È il libro più denso di nebbia, di pessimismo. Ed è anche il più montaliano. Ad apertura, come per il primo libro di poesia, sta il ritrattino elettrico, che il grande poeta ligure le fece, in punta di penna, nel 1953 (con cappellino nero e collana a doppio filo, l’espressione imbronciata e insieme penetrante), ora depositato nel fondo Virgillito presso l’Archivio di Stato.

È stato, questo, per la Virgillito il momento necessario, dolente, dell’attraversamento della notte, ancor più notte quando è espressa dal giorno più giorno, più arido, più scavato nel silenzio. Ma al di là di un muro di cicale frenetiche su una piazzetta è possibile scorgere una trama “di larve / che il bagliore accecante non dissolve” (Virgillito 1976, 18). Versi come piccoli talismani del mistero dentro una grande lotta per dare forma all’indicibile. Perché l’apertura della mente al mistero non è per Sara Virgillito brusca, discontinua, ma segue un metodo rigoroso, di selezione e concentrazione, quasi di manipolazione fantasmatica, per cui tutta la sua produzione poetica può essere letta

come un ininterrotto *diario spirituale*. Voglio dire che l'elemento intellettuale, della coscienza vigilante e ordinatrice (lo sguardo di Rina) ha lo stesso posto dell'abbandono visionario, della cifra estatica (lo sguardo di Sara), e costituisce anzi ciò che organizza il singolo componimento in una vera e propria macchina scenica e poematica destinata ad un pubblico vasto, non solo di iniziati.

Sempre nel 1976 esce la traduzione *Il Testamento* (*Le Testament*) e la *Ballata degli impiccati* (*Ballade des pendus*) di François Villon, pubblicato da Rusconi, che porta come introduzione un saggio di Ezra Pound (cfr. Villon 1489; trad. it. 1976). Siamo sul versante opposto rispetto alla metafisica gelida di Rilke. Sara Virgillito, attratta da tutti i contrasti più stridenti, si misura qui col linguaggio basso, col ritmo della ballata, con un mondo di derelitti e delinquenti, e mostra tutta la sua bravura a cambiar tono da una strofa all'altra, in una mescolanza di pathos e di scherno, dove la risata si alterna alla preghiera, facendosi le ossa per affrontare di lì a poco il complesso mondo shakespeariano e raccogliendo nel proprio deposito immaginario tutta una serie di immagini truci e violente che ritroveremo poi nelle sezioni infernali del suo capolavoro, *Le Incarnazioni del fuoco*, il canzoniere del 1991. Fra i suoi grandi amori letterari, oltre a Dante, c'è Shakespeare, con le traduzioni mirabili dei *Sonetti d'amore* (1944 [*in-quarto* 1609]): "Ti dirò uguale a un giorno d'estate? / Più temperanza tu hai, più dolcezza" (1988, 32) e dalla Barrett Browning, dei *Sonetti dal portoghese* (*Sonnets from the Portuguese*, 1850): "Oh perdonami se di questa tua / divina forza, di te, qual ti so / non rendo che una immagine di sabbia / che si scompone e crolla" (1986, 52).

Scrittrice immaginifica, per certi versi barocca, eccessiva, premoderna, narratrice di storie dove tragedia e farsa si alternano e si intrecciano, come in un dramma elisabettiano, bruciando le distinzioni fra cultura alta e cultura bassa, in un bisogno di conoscenza e di smemoratezza, in un gioco caleidoscopico di sorprese, agnizioni, resurrezioni. La morte di Montale, vissuta come un abbandono, il corpo a corpo con le traduzioni che sono state sempre il trampolino di lancio per la creazione dei propri testi di poesia, apre una stagione di energie vulcaniche che culmineranno nella poesia delle *Incarnazioni del fuoco*. Infatti, si può leggere il volume del 1984, *Nel grembo dell'attimo*, uscito per le nuove edizioni Enrico Vallecchi con un'introduzione calorosa di Carlo Bo, come un prologo al canzoniere del 1991. Sono 78 poesie, in cui è possibile riconoscere il tempo di ieri e quello che si prepara: libro di transizione, ponte fra due voci e quasi due vite attorcigliate e distinte in un viaggio metamorfico.

"Fuoricampo"

Fuoricampo
 t'escludi alla mira.
 Si converte la tua luce
 vibra
 oltre il sostenibile

nel picchio violento del cuore
 che vuole
 di te
 in te
 vivere
 (Virgillito 1998, 7)

È il tempo il protagonista principale di questa raccolta, con le sue macerie, le sue rovine impietose, gli ingombri dei ricordi, i miraggi del futuro: tutto è bruciato nel dilatato attimo del *presente*, nella coppa alchemica ebbra di luce dove si compie la fusione iniziatica. Resta l'immagine di una natura che prende fuoco, si incenerisce, risorge. La realtà viene bruciata, svelata, da un fascio di luce insostenibile, che è dato fisico e dato divino. Un viaggio iniziatico che culmina nel canzoniere di poesia del 1991, dove Sara parla di quel Dio con volto di donna che Luisa Muraro ha rintracciato nella tradizione della mistica femminile – da Ildegarda di Bingen in poi – nel suo saggio, *Il Dio delle donne* (cfr. Muraro 2012), in cui il cammino verso la perfezione è contemporaneamente l'istituzionalizzazione di una spiritualità antigerarchica. Visioni. Non c'è solo stupore estatico, ma anche un uso ironico dell'autosvalutazione, di un autodafé, per inscenare talvolta ciò che si può definire una retorica dell'umiltà. È il suo “viaggio attraverso lo specchio” – come ha scritto in una dedica autografa nella copia che mi regalò delle *Incarnazioni del fuoco*, in data 30 aprile 1991.

I libri di Sara Virgillito devono essere letti, insomma, come le tappe di un'esperienza estatica, visionaria, di un viaggio rilkianamente orientato verso la visitazione dell'aspra miniera delle anime, di una affascinante e spaventosa contrada degli spiriti. Una contrada di voci, di inesauribili sorgenti acustiche, dove ogni gesto, ogni moto dei sensi assume dimensioni iperboliche². “Picchi troppo forte all'inferriata”, si legge nella quinta poesia delle *Incarnazioni* (Virgillito 1992, 39). Sara diventa anche la Cassandra eschilea, tragica e inascoltata, posseduta e distrutta dal suo Dio troppo luminoso, che trascina con sé l'immenso popolo dei sogni. Come è suggestivo per il lettore inseguire questi alti e bassi della passione, le astuzie del dio, che si fa piccolo come uno spirito dell'aria e poi torna minaccioso, mostrando il suo doppio volto: quello osceno, ambiguo, e quello sereno, superiore, nella distanza apollinea della mente che lo contempla. Questa poesia è fatta anche di questa tensione irrisolta, da questo colloquio asimmetrico che qualche volta diventa un incontro estatico, una fusione al calor bianco.

Per capire l'intero universo poetico di questa scrittrice, sarebbe necessario soffermarsi a lungo in un'analisi minuta del testo che costituisce

²Nel 2003, Vittorio Stella, studioso di estetica, ha pubblicato una raccolta di versi inediti, intitolandola *Il lattice, la luce* indicando nella introduzione un pervasivo alone post-ermetico che culmina nell'*itinerarium mentis in Deum*.

il punto di arrivo e di compimento dell'intera produzione, *Incarnavazioni del fuoco*, da cui si possono citare alcuni versi, in *incipit*: "Nel gran lago di luce / annientarsi non fu / fatica" (Virgillito 1992, 95); "Dentro il cristallo fluorescente / gli opposti tentano / l'amalgama" (ivi, 60); "ma si può dialogare con te / che muovi / la mia voce?" (ivi, 229). In *Incarnavazioni del fuoco* le parole sembrano cascare sulla pagina come colate di lava, formano strane concrezioni, realizzando complessi disegni serpentiformi. Sono calligrammi, veri e propri stenogrammi visuali, in cui ogni verso non combacia con l'altro, combinando strane gabbie metriche: si tratta di un libro, dunque, non solo da leggere, ma di un libro anche da vedere. Un esempio dalla poesia 62, "Erutta paradiso":

62

Erutta paradiso
dal cratere in vertigine
di fumi;
l'elica s'incatena
in spirali nuove, non si fugge
al tortile
gemmeo
contatto
che dall'aria disgiunge
ti contrae
in meteore in orbite
strettissime
senza
giuntura fino
all'immobile
atto
(Ivi, 104)

I paesaggi di questo oltremondo sono fatti di rocce, macigni, vulcani, pietre inamovibili, dove esplodono potenti colpi di un'artiglieria cosmica. Sono paesaggi squarciati da folgori, da sciabolate di luce, da acquazzoni ultracelesti. Un grande teatro di luce. Siamo nel regno dell'assoluta, "irreale", individualità, come diceva Devoto a proposito di Santa Caterina da Siena (Devoto 1975, 48).

La poesia di Sara Virgillito, dagli anni Cinquanta alla metà degli anni Novanta, può essere vista come una vera e propria moscacieca con l'assoluto che risulta essere una verità paradossale, insostenibile, come nell'ultimo canto del *Paradiso*. Si legga la poesia intitolata "Nel nondove":

Dove il tuo fuoco
s'estingue
e il mio,
nel NONDOVE,
nella luce che è il buio,

è non-luce non-buio
 senza tinta né tizzo
 senza possibile parola,
 nell'indicibile vuoto
 pieno di ogni cosa e del
 nulla, del nulla
 che vuole essere detto
 perché
 siamo vivi ancora
 (Virgillito 1992, 71)

Mario Luzi, nel risvolto di copertina delle *Incarnazioni del fuoco*, dice che la poesia di Sara Virgillito gli ricorda certi riti dionisiaci e orfici, e scrive: “Non c'è alcuna freccia di direzione né alcuna mappa di orientamento sulla soglia della sua caverna mistica. ... Tra delirio e illuminazione, tra tormento e gioia, ctonia e celeste la testimonianza della irriducibile forza che squassa e sublima la materia e lo spirito è evocata e invocata. Lode, inno e canto di propiziazione sono alterni e frammisti nella combustione di quella fiamma” (*ibidem*).

Nel 1994 esce a Bergamo l'ultimo libro, *L'albero di luce*, per le raffinate edizioni di El Bagatt. Certo era difficile andare oltre, scrivere qualche altra opera di poesia, dopo il poema visionario *Incarnazioni del fuoco*. Era molto grande il rischio di presentare dei paralipomeni. Eppure, sin dalla prima rapida lettura de *L'albero di luce*, il lettore capisce di essere entrato in una sfera nuova, magari tutta interna a quella che l'ha preceduta, come il nocciolo nella mela. Là *incarnazioni*, viluppi di fiamma che si rapprendono in potenti immagini, al limite della sacra rappresentazione, qui, in *L'albero di luce*, a cominciare dai primi versi: “Diménticati, luce, / della curva carezza delle cose / fatti centro alla / vita sepolta, / sfera che si dilata / incompatibilmente ai nostri stretti / tenta / irradia / spalanca / la nuova rada senza / possibilità di sponde / ...” (ivi, 13) il movimento opposto, che dilata la scena a spazi senza confini, ad impalpabili smaterializzazioni.

Sara diceva che era per lei impossibile dire l'indicibile e che talvolta aveva la sensazione di riuscire a rendere col corpo lo stato di illuminazione attraverso la danza, che tanto amava. Allora ho pensato che mi sarebbe piaciuto chiudere il mio discorso con un azzardo comparatistico, attraverso le immagini delle danze metamorfiche di Loïe Fuller, una ballerina americana di fine Ottocento e primo Novecento che girava col circo di Buffalo Bill, che avrebbe incantato tanti intellettuali parigini – da Mallarmé a Cocteau – quando si esibiva nella capitale francese fra fantastici paesaggi di cartapesta³.

³ Loïe Fuller, nome d'arte di Mary-Louise Fuller (1862-1928), nata negli Stati Uniti, è stata una danzatrice e attrice teatrale molto nota in America e poi in Francia. Fu, con Isadora

Riferimenti bibliografici

- Barrett Browning Elizabeth (1850), *Sonnets from the Portuguese*, London, Chapman & Hall, 2 vols, <<http://www.gutenberg.org/ebooks/2002>> (11/2016). Trad. it. di R.S. Virgillito (1986), *Sonetti dal portoghese*, Firenze, Libreria delle donne.
- Certeau Michel de (1982), "Ouverture à une poétique du corps", in Id., 407-411. Trad. it. e cura di Marco Dotti (2006), "Overture a una poetica del corpo", in Catherine Pozzi, *Il mio inferno. Poesie*, con una nota di Michel de Certau, testo originale a fronte, Milano, Medusa, 103-107.
- (1982), *La fable mystique*, Paris, Gallimard. Ed. it. a cura di Silvano Facioni (2008), *Fabula Mistica. XVI e XVII secolo*, nuova edizione italiana con un saggio di Carlo Ossola, Milano, Jaca Book.
- Devoto Giacomo (1975), "S. Caterina da Siena", in Id., *Itinerario stilistico*, Firenze, Le Monnier, 48.
- Muraro Luisa (2012), *Il dio delle donne*, Trento, Il Margine.
- Pellegrini Ernestina, Biagioli Beatrice, a cura di (2001), *Rina Sara Virgillito. Poetica*, volume con testi inediti e inventario delle carte, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Rilke R.M. (1912), *Das Marien-Leben*, Leipzig, Insel-Verlag, <<https://archive.org/details/3545127>> (11/2016). Trad. it. di R.S. Virgillito (1945), *La vita della Vergine e altre poesie*, edizione doppia con 20 litografie originali di Alberto Martini, Milano, Editoriale italiana.
- (1922), *Die Sonette an Orpheus*, Leipzig, Insel Verlag. Prefazione, trad. it. e note di R.S. Virgillito, *I sonetti a Orfeo*, introduzione di Maddalena Longo, Garzanti, Milano 1996.
- Shakespeare William (1944 [in-quarto 1609]), *A New Variorum Edition of Shakespeare. The Sonnets*, ed. by H.F. Rollins, Philadelphia, J.P. Lippincott Company.
- (1988), *Sonetti d'amore*, ed. integrale e trad. it. di R.S. Virgillito, Roma, Newton Compton.
- Stella Vittorio (2003), *Il lattice, la luce*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore.
- Villon François (1489), *Le testament*, Paris, Pierre Levet. Trad. it. di R.S. Virgillito (1976), *Il Testamento e la Ballata degli impiccati*, con un saggio introduttivo di Ezra Pound, Milano, Rusconi.
- Virgillito R.S. (1954), *I giorni del sole*, con una presentazione di Carlo Bo e un disegno di Eugenio Montale, Urbino, Istituto Statale d'Arte.
- (1957), *Epigrammi greci*, Milano, Mantovani.
- (1962), *La Conchiglia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore.
- (1976), *I fiori del cardo (poesie 1963-1976)*, con un disegno di Eugenio Montale, Milano, Scheiwiller.
- (1990), *La luce di Montale*, Milano, Edizioni Paoline.
- (1992), *Incarnavazioni del fuoco*, Bergamo, Moretti & Vitali.
- (1994), *L'albero di luce*, con quattro trittici di Silva Felci, Bergamo, El Bagatt.
- (1998), *Nel grembo dell'attimo*, Firenze, Nuove Edizioni Enrico Vallecchi.

Duncan e Ruth St. Denis, una delle pioniere della danza contemporanea, basata sugli effetti combinati del movimento del corpo con stoffe e luci colorate.

LUZ NEGRA: MEMORIE DI FARI E ABISSI D'OMBRA
NELLA POESIA DI JOSEFINA PLÁ

Francesca Di Meglio

Università degli Studi di Firenze (<francesca.dimeglio@unifi.it>)

Abstract

Josefina Plá's birth in a lighthouse on the tiny Canarian island Isla de Lobos in 1903 marked her life in two different but significant ways: like her father, who was a well-educated lighthouse keeper, she learned to love wide horizons as well as loneliness, but she also committed herself to the mission not only of exploring her own soul through poetry – which she considered but as a torch to shed light on the unconscious rather than as a mirror of reality –, but also of enlightening the Paraguayan world of art and poetry through the introduction of the innovative theories of European avant-garde poets.

Keywords: *enlightenment, lighthouse, Plá Josefina, poetry, unconscious*

1. *La poesia/faro*

La luce può essere considerata un destino per Josefina Plá, che nacque nel 1903 sulla minuscola Isla de Lobos delle Canarie, nella casa sottostante al faro di cui il padre Leopoldo era guardiano. L'ambiente in cui visse i primi anni d'infanzia fu indubbiamente determinante per lo sviluppo intellettuale di una bambina che mostrò da subito doti straordinarie. Il padre, convinto socialdemocratico – dal quale ereditò l'amore per la cultura e il rispetto per gli altri e per la libertà – possedeva una vasta biblioteca e durante le lunghe veglie notturne era solito leggere ad alta voce classici o testi storici, mentre la madre, che trasmise a Josefina l'umiltà e la tenacia, ne stimolò la fantasia con la consueta “fábuloterapia” (Plá 1995, 41; fiabaterapia¹) serale a base di racconti ancestrali e fiabe popolari. L'isolamento, la mancanza di compagni di giochi, il paesaggio arido e roccioso delle isole minori dell'arcipelago canario ebbero un ruolo altrettanto decisivo nel predisporre la mente di Josefina Plá alla riflessione, all'eser-

¹ Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono dell'autore.

cizio dell'immaginazione e alla creatività, oltre che alla solitudine, sua compagna di vita fedele ed amata.

Del faro, dove imparò a leggere, a scrivere, a fantasticare e ad apprezzare la solitudine, Josefina Plá conservò sempre un ricordo positivo, riconoscendo che – nonostante l'apparenza spettrale nell'oscurità notturna – “en ningún otro sitio diferente del faro viví las horas más felices ni encontré un mejor consuelo para mi niñez” (Almada Roche 2011, 72; in nessun altro luogo diverso dal faro vissi le ore più felici né trovai miglior conforto per la mia infanzia). Il faro, dunque, rappresentava un ambiente consolatorio, appagante, che assieme ai silenzi, al volo dei gabbiani e alla compagnia dei venti compensava la mancanza di rapporti sociali. Ricordava, infatti, Josefina: “Crecí solitaria y sin amigos. Sólo tenía al mar, a las gaviotas, a los vientos y al faro” (ivi, 71; crebbi solitaria e senza amici. Avevo solo il mare, i gabbiani, i venti e il faro).

Nello spazio intimo della lanterna del faro – che il guardiano Jean-Pierre Abraham ha paragonato a un monastero interiore o ad un ventre materno (Abraham 1988) –, Leopoldo Plá vigilava sul pericoloso stretto di Bocaina e “alimentaba la luz, primero con cargas de leña y luego con tambores de aceite, antes de que nos llegara la energía eléctrica” (Almada Roche 2011, 72; alimentava la luce, inizialmente con carichi di legna e poi con bidoni d'olio, prima che ci arrivasse l'energia elettrica). Fondamentale, dunque, a quei tempi, per la luce del faro, era l'intervento umano del padre di Josefina, ricordato nel poema “Amaste el mar” mentre stringeva tra le mani una “estrella de vidrio” (Plá 1996, 316; stella di vetro), una stella “ángel caído” (*ibidem*; angelo caduto), al pari di Lucifero, il principe degli angeli splendente come il pianeta Venere “portatore di luce”, poi precipitato negli inferi per essersi ribellato a Dio. Contro la barbarie dell'Oceano, “el verde dios desnudo” (*ibidem*; il verde dio nudo), combatteva invece la sua quotidiana battaglia Leopoldo Plá, opponendogli la luce civilizzatrice e salvifica del faro, incarnando così una sorta di umano Prometeo, altro portatore di luce sacrificatosi per amore degli uomini. L'esempio paterno di sacrificio e dedizione alla propria missione sarebbe stato poi seguito da Josefina Plá, la cui stessa concezione di vita radicava nella consapevolezza della funzione illuminante e salvifica del raggio di luce della poesia.

Infatti, per Josefina l'arte aveva il compito di “abrir a la luz las profundidades del hombre” (Almada Roche 2011, 191; aprire alla luce le profondità dell'uomo), e la poesia, forma d'arte suprema, era una “antorcha” (Rodríguez Alcalá 1968, 85): non specchio della realtà, dunque, ma “torcia”, la cui luce ha inizio laddove termina il reale e la cui missione è superarne i confini, ma non per immaginare una realtà differente, bensì per illuminare e liberare ciò che “aún no tiene nombre” (Plá 1996, 373; non ha ancora nome), ossia il subconscio:

El objeto de la poesía no es trasuntar la realidad, sino acrecer sus fronteras. No es un espejo: es una antorcha. La poesía empieza donde lo real termina; y su misión es crear nuevas realidades ... La poesía adquiere rango de liberadora: su misión es "abrir la puerta a las nuevas almas": hacer conciencia lo subconsciente. (Rodríguez Alcalá 1968, 85)

Il fine della poesia non è trascrivere la realtà, bensì accrescerne le frontiere. Non è uno specchio: è una torcia. La poesia inizia dove ha fine il reale; e ha come missione creare nuove realtà ... La poesia acquisisce il rango di liberatrice: la sua missione è "aprire la porta alle nuove anime": rendere cosciente il subconscio.

Il poeta, dunque, è chiamato a captare e decifrare l'inesplorato abisso dell'oceano interiore, facendolo affiorare alla superficie della coscienza sotto forma di isole emerse, apparentemente separate ma unite dall'appartenenza alla cordigliera sottomarina, che rappresenta l'unità dell'essere: un arcipelago interiore che sembra osservato dall'alto di un faro e che ben si addice a chi, sin dalla più tenera infanzia, introiettando la contemplazione del mare, aveva appreso ad esplorare le profondità dell'animo. La metafora marina, in realtà piuttosto diffusa (basti pensare allo stesso Freud, a Calvino, o al poeta cileno Pablo de Rokha, cui Josefina Plá si ispirò direttamente) fa riferimento alla funzione di "portatore di luce" attribuita all'artista nella sfera individuale, privata, indissolubile dalla storia personale.

2. *L'ombra della morte e la fame di stelle inscritte nel destino*

Attraverso la poesia/faro, dunque, è possibile decifrare alcune delle vicende interiori di Josefina Plá, alla quale il destino riservò un amore intenso per Andrés Campos Cervera, il grande ceramista paraguaiano dal sorriso luminoso (Plá 1996, 29), conosciuto in Spagna e sposato per procura nonostante l'opposizione della famiglia. Per amor suo Josefina Plá attraversò l'Atlantico nel 1926, appena ventitreenne, e sbarcò nel porto fluviale di Villeta, in Paraguay, dove cominciò subito a distinguersi negli ambienti intellettuali: scrisse per riviste e per varie testate giornalistiche, si dedicò alla poesia e soprattutto assisté Andrés, il quale, ponendole tra le dita "la llama que ha de hacer mis manos puras" (ivi, 105; la fiamma che renderà le mie mani pure), la consacrò sua unica discepola. Affascinata dalla sfida dell'artigiano creatore nei confronti della materia, dalla "lucha con el fuego" (Plá 1992, 212; lotta col fuoco) di cui adorò "la luz voraz" (Plá 1996, 371; la luce vorace), insieme ad Andrés sperimentò la combinazione di tecniche americane e ispano-moresche ed espose le proprie ceramiche, frutto della passione per il fuoco e di un lavoro incessante, sia ad Asunción che a Madrid.

Nel 1934 pubblicò la sua prima raccolta di poesie, *El precio de los sueños*, nella quale, attraverso la parola, considerata "luz" (ivi, 99) delle vene del

cuore, Josefina s'immerse "más allá de la lágrima el canto el estertor" (ivi, 373; oltre la lacrima il canto il rantolo) e decifrò i più intimi moti dell'animo, le luci, ma soprattutto le ombre altrimenti destinate a restare occulte nell'inconscio, impossibili da dire. Portò a galla soprattutto l'amara e triste consapevolezza che, da quando "nos ató al tobillo la sombra su fantasma" (ivi, 230; ci legò alla caviglia l'ombra il suo fantasma), ossia un destino perituro,

Vivir es olvidar
que estás muriendo
sin cesar.
(Ivi, 165)

Vivere è dimenticare
che stai morendo
incessantemente.

Il pensiero della morte col suo passo fatale (ivi, 25), di quell'ombra staccatasi un giorno dall'ombra totale (ivi, 124) e destinata ad allargarsi sempre più "como un agua vertida sin remedio" (ivi, 123; come acqua inesorabilmente versata), tormentò Josefina sin da giovane, e ancor più dopo la perdita di due amati fratelli. Inoltre, la differenza d'età di quindici anni tra lei e Andrés le faceva temere che la fine sarebbe giunta prima per il marito, con l'unica consolazione di sapere che l'ultima sua gioventù le sarebbe appartenuta (ivi, 34).

Tuttavia, nell'idillio tra Andrés – per il quale gli occhi azzurri della moglie erano "dos lucernas" (ivi, 46) che gli illuminavano la vita – e la giovane Josefina, si nascondeva un'altra e ben più dolorosa ombra: s'insinuava a crepare la felicità della coppia un desiderio inappagato, un sogno mai avveratosi, che passava dalla vita che lo aveva nutrito di speranze alla totale rinuncia, in una sorta di travaso impercettibile di morte, come un fiore ucciso dal frutto che aveva nutrito (ivi, 54). Josefina si vedeva più amara dell'acqua del mare, fredda, "obscura, hambrienta de estrellas, como una caverna" (ivi, 46; oscura, affamata di stelle come una caverna). Ma quelle stelle di cui era affamata, che allungavano verso di lei il proprio richiamo (ivi, 97), le venivano ripetutamente negate²: "Tres veces prendí una estrella / y otra vez está apagada" (ivi, 98; tre volte ho acceso una stella / e di nuovo è spenta). Anche quando si sentì nelle viscere nuovamente capace di un miracolo, Josefina dovette lasciar svanire "con sangre en el alma" (ivi, 74; con sangue nell'anima) quel suo sogno di stelle, dolce e casto, quella sua "ansia infinita de luz" (ivi, 35; ansia infinita di luce) che le maturava negli occhi illusi, quella

²"Busca el hueco ... que fue molde negado a las estrellas" (ivi, 397; cerca la cavità ... che fu stampo negato alle stelle).

... luz honda que encenderse ansía
 en tus ojos: el alba milagrosa
 ;que no concluye de tornarse día!
 (Ivi, 74)

... luce profonda che d'accendersi agogna
 nei tuoi occhi: l'alba miracolosa
 che non termina di diventar giorno!

L'ipotesi che qui si avanza è che la luce in questi versi sia metafora del desiderio di maternità, del sogno di avere un figlio-stella che Josefina non realizzò mai con Andrés, al cui fianco visse per più di un decennio, senza smettere d'amarlo ma sentendosi "haz de inútiles rosas, agostándose en sombra" (ivi, 73; inutile fascio di rose che si secca nell'ombra): quegli undici anni di frustrato desiderio di maternità furono "la penitencia larga de lunas de su vientre" (ivi, 87; la penitenza lunga lune del suo ventre).

Nel 1937, nell'infuriare della guerra civile spagnola che colse i coniugi durante un soggiorno vicino Valencia, Josefina Plá rimase precocemente vedova. Due anni dopo, nel "Soneto de gracias", sanciva la morte della giovane innamorata che era stata luce degli occhi di Andrés:

doy a la sombra mi muchacha tuya,
 la que soñó ser luz en tu mirada
 y almohada de paz para tus sienas.
 (Ivi, 105)

do all'ombra la mia giovinetta tua,
 quella che sognò d'esser luce nel tuo sguardo
 e guanciaie di pace per le tue tempie.

Con Andrés moriva, relegata nell'ombra di un passato perduto, la giovane innamorata che era stata una di quelle molteplici personalità virtuali o *Yos* destinate nel corso della vita ad esser messe a tacere, condannata a sparire dalla Josefina sopravvissuta ad un'altra incomprensibile condanna al dolore:

¿De qué boca de piedra
 descende tu sentencia?
 ¿Qué sol muerto te exprime
 como un limón de sombra?
 (Ivi, 117)

Da che bocca di pietra
 discende la tua sentenza?
 Che sole morto ti sprema
 come un limone d'ombra?

Josefina, dagli occhi ormai divenuti "lámparas votivas de la ausencia" (Buzó Gómez 1959 [1943], 236; lampade votive dell'assenza), arrivò ad identificare quella sofferenza col suo stesso destino: vivere significava, dunque, non tanto poter scegliere tra le possibilità offerte dalla vita, come "elegir entre el sol y la sombra" (ivi, 171; scegliere tra il sole e l'ombra), quanto piuttosto scegliere in ogni istante, consapevolmente e responsabilmente, chi essere per far fronte ad un destino già stabilito, legato alla caviglia di ciascun uomo sin dalla nascita (ivi, 79):

Vivir es elegirte tú mismo cada instante.
 Elegir cada hora
 el que pretendes ser.
 (Ivi, 171)

Vivere è scegliere te stesso ad ogni istante.
 Scegliere ogni ora
 chi aspiri ad essere.

La scelta di Josefina fu un addio ad una se stessa che non aveva più ragion d'essere, un "io" che le sarebbe rimasto dentro divertendosi ad organizzare "las nocturnas mascaradas de los sueños" (Plá 1985, 13; le notturne mascherate dei sogni).

Josefina, dunque, fu artefice in ogni istante del proprio destino, tanto che malgrado avesse perso il marito, e con lui ogni legame col Paraguay, scelse di tornarvi, sola e consapevole dell'ostilità nei suoi confronti da parte dei cognati e di certi ambienti sociali. Nonostante la profonda solitudine, s'impegnò tenacemente nei più svariati campi, dalla poesia alla narrativa, dalla saggistica alla ricerca storica, dalla ceramica al teatro, dal giornalismo alla radio. E, dopo essersi occultata una notte sotto l'ombra di un "hombre eclipse" (Plá 1996, 231, corsivo mio; uomo eclisse) "amaneció como la luna llena / sorprendida a la luz en la mitad del cielo" (*ibidem*; si svegliò come la luna piena / sorpresa alla luce nel mezzo del cielo): finalmente appagò il desiderio di fertilità e la luce dell'alba miracolosa tanto voluta si accese anche per lei con l'arrivo del figlio Ariel (nato nel 1940), registrato col cognome Plá e cresciuto dalla sola madre.

3. Il lungo magistero di un'intellettuale "illuminista"

Josefina Plá non dimenticava che "al espíritu, para ser eficaz, no le basta expandirse verticalmente; debe hacerlo también en dirección al horizonte" (Plá 1973, 8; allo spirito, per essere efficace, non basta espandersi verticalmente; deve farlo anche dirigendosi verso l'orizzonte): la luce della poesia doveva dunque liberare non solo l'Es prigioniero negli abissi interiori individuali del poeta, ma servire a liberare anche altri uomini, ossia ad "[abrir] camino para sus ánimas ocultas y subterráneos prisioneros" (Plá 1996, 343; [aprire] la strada alle loro anime occulte e ai prigionieri sotterranei). Decisa ad assumersi il compito prometeico di diffondere la cultura, Josefina Plá nel 1938 pronunciò alla radio paraguaiana il suo discorso sulla necessità di una poesia nuova, aprendo la strada alla poesia moderna anche nel paese che fu la sua seconda patria.

Non a caso, Josefina Plá è considerata colei che, introducendo le avanguardie europee, "la rebeldía, el contagio de Lorca, Miguel Hernández y otros" (Suárez, 2008; la ribellione, il contagio di Lorca, Miguel Hernández e altri) traghettò verso la modernità il Paraguay (la cui arretratezza economica, sociale e culturale affondava le radici nella devastante sconfitta subita con la Guerra della Triplice Alleanza del 1865-1870). Pur nel cosiddetto *insilio*, Josefina continuò a lavorare imperterrita, mai scalfito dalle dittature che si succedettero al potere durante i suoi settant'anni di magistero etico e culturale. E non a caso artisti e amici accostarono ad una luce, fievole ma sempre accesa nel buio della dittatura, la sua figura fortemente carismatica. Carlos Colombino si sentiva accompagnato e rassicurato dalla sua presenza, luminosa e illuminante: "Ella estaba ahí; su

lumbre nos acompañaba” (Almada Roche 2011, 75; Lei era là; la sua luce ci accompagnava) o “El foco de la galería de doña Josefina nos ayudaba en medio de esa historia larga de la dictadura” (ivi, 39; La lampada del porticato di donna Josefina ci era d’aiuto nel mezzo di quella lunga storia di dittatura). Víctor Jacinto Flecha ricordava che “Sobre sus hombros de mujer sostuvo la antorcha de la dignidad y el decoro intelectual” (ivi, 29; Sulle sue spalle di donna sostenne la torcia della dignità e del decoro intellettuale) e Armando Almada Roche la definì un’illuminista: “Difundidora de la Ilustración en el sentido más noble de la palabra. Extender la claridad y la veracidad era para ella una función natural” (ivi, 75; Propagatrice dell’Illuminismo nel senso più nobile del termine. Diffondere la chiarezza e la veracità era per lei una funzione naturale).

Josefina continuò tutta la vita a vivere come in un faro: ricreò intorno a sé l’essenzialità di uno spazio rifugio dell’anima, senza fronzoli né decorazioni, scarso, modesto, schietto, in sintonia col suo essere; continuò non solo a far luce dentro se stessa, scrutandosi nel profondo per arrivare a stanare le proprie ombre e dirsi in versi, ma anche ad illuminare il cammino di intere generazioni di artisti, per i quali fu una severa maestra e un vero e proprio faro.

Riferimenti bibliografici

- Abraham J.-P. (1988), *Armen*, Paris, Le Tout sur le Tout.
- Almada Roche Armando (2011), *Josefina Plá – Una voz singular*, Asunción, Grupo Editorial Atlas.
- Buzó Gómez Sinforiano (1959 [1943]), *Índice de la poesía paraguaya*, Asunción, Ediciones Nizza.
- Plá Josefina (1973), “Aproximación a la actualidad de José Enrique Rodó”, *Boletín de la Academia Paraguaya de la Lengua Española* 1, 5-21.
- (1985), *Una vez más en busca de William Shakespeare*, Asunción, Arte Nuevo Editores.
- (1992), *El espíritu del fuego*, in Miguel Ángel Fernández (ed.), *Obras completas III*, Asunción, RP Ediciones, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 75-253.
- (1995), “Como me veo”, *Alba de América* 24-25, 39-46.
- (1996), *Poesías completas*, Asunción, El Lector.
- Rodríguez Alcalá Hugo (1968), “Josefina Plá, española de América y la poesía”, *Cuadernos Americanos* 4, 73-101.
- Suárez Victorio (2008), *Voces que no se apagan - Palabra viva de grandes escritores paraguayos*, CD1, Asunción, Fondec.

“AL SOLE” DI INGEBORG BACHMANN

Rita Svandrlik

Università degli Studi di Firenze (<rita.svandrlik@unifi.it>)

Abstract

The eyes need sunlight to see, to admire the beauties of nature and art, to gaze at one's beloved, a hymn to life in both the living and aesthetic dimensions: all this we can read in the poem “To the Sun” by Ingeborg Bachmann. It is only that the living and aesthetic worlds belong to different time zones, one to the daytime peak of noon, the other to twilight and the night, the blue of distance required by art. Thus the hymn of praise ends up as an elegy, when the sun is gone and with it the beauty of life and reaching out to the other, one's beloved. The formal structuring of the text expresses the dynamics between the moment when the Sun is at its peak and the “blue” moment of artistic transformation.

Keywords: *20th Century poetry, Austrian literature, German literature, Ingeborg Bachmann, the Sun*

Aber ein anderes Gedicht habe ich mir seit jenen Tagen in Rom, seit beinahe zwanzig Jahren, zu eigen gemacht: “An die Sonne”. Ein Lobgesang an das Leben. Ich habe es so oft gelesen, daß ich es auswendig kann. Darin die Zeile, die mir vielleicht die liebste der deutschen Dichtung ist: “Nichts Schöneres unter der Sonne als unter der Sonne zu sein...”.
(Hahn 2001, 84)¹

¹ Ma da quei giorni romani, dai quali sono passati quasi vent'anni, ho fatta mia un'altra poesia: “Al Sole”. Un canto di lode alla vita, l'ho letto così spesso da saperlo a mente. Vi è contenuto quel verso che forse è per me il più caro della poesia tedesca: “Niente di più bello sotto il sole che stare sotto il sole...”. (Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono dell'autore).

“An die Sonne”

Schöner als der beachtliche Mond und sein geadeltes Licht,
Schöner als die Sterne, die berühmten Orden der Nacht,
Viel schöner als der feurige Auftritt eines Kometen
Und zu weit Schönrem berufen als jedes andre Gestirn,
Weil dein und mein Leben jeden Tag an ihr hängt, ist die Sonne.

Schöne Sonne, die aufgeht, ihr Werk nicht vergessen hat
Und beendet, am schönsten im Sommer, wenn ein Tag
An den Küsten verdampft und ohne Kraft gespiegelt die Segel
Über dein Aug ziehn, bis du müde wirst und das letzte verkürzt.

Ohne die Sonne nimmt auch die Kunst wieder den Schleier,
Du erscheinst mir nicht mehr, und die See und der Sand,
Von Schatten gepeitscht, fliehen unter mein Lid.

Schönes Licht, das uns warm hält, bewahrt und wunderbar sorgt,
Daß ich wieder sehe und daß ich dich wiederseh!

Nichts Schönres unter der Sonne als unter der Sonne zu sein ...

Nichts Schönres als den Stab im Wasser zu sehn und den Vogel oben,
Der seinen Flug überlegt, und unten die Fische im Schwarm,

Gefärbt, geformt, in die Welt gekommen mit einer Sendung von Licht,
Und den Umkreis zu sehn, das Geviert eines Felds, das Tausendeck meines Lands
Und das Kleid, das du angetan hast. Und dein Kleid, glockig und blau!

Schönes Blau, in dem die Pfauen spazieren und sich verneigen,
Blau der Fernen, der Zonen des Glücks mit den Wettern für mein Gefühl,
Blauer Zufall am Horizont! Und meine begeisterten Augen
Weiten sich wieder und blinken und brennen sich wund.

Schöne Sonne, der vom Staub noch die größte Bewunderung gebührt,
Drum werde ich nicht wegen dem Mond und den Sternen und nicht,
Weil die Nacht mit Kometen prahlt und in mir einen Narren sucht,
Sondern deinetwegen und bald endlos und wie um nichts sonst
Klage führen über den unabwendbaren Verlust meiner Augen.
(Bachmann 1978, Bd. I, 136-137)

"Al Sole"

Più bello della stimata luna e della luce sua nobile,
Più bello delle stelle, noto decoro della notte,
Molto più bello del focoso apparire di una cometa
E chiamato a una bellezza grande più di ogni altro astro,
Poiché a lui ogni giorno la vita mia e la tua sono appese, è il sole.

Sole bello, che si alza, la sua opera non ha dimenticato
E la compie, bellissimo d'estate, quando un giorno
Evapora sulla costa e senza vigore le vele rispecchiate
Scorrono sui tuoi occhi, finché diventi stanco e serri l'ultima.

Senza il sole anche l'arte riprende il velo,
Tu non mi appari più, e il mare e la sabbia,
Sferzati da ombre, si rifugiano sotto le mie palpebre.

Luce bella, che ci riscalda, protegge e provvede meravigliosa
Che io veda di nuovo e che di nuovo ti veda!

Niente di più bello sotto il sole che stare sotto il sole ...

Niente di più bello che vedere l'asta nell'acqua e l'uccello in alto,
Che pondera il suo volo, e in basso i pesci in branco,

Colorati, plasmati, venuti al mondo con una missione di luce;
E vedere intorno, il quadrato di un campo, i mille angoli del mio paese,
E il vestito, da te indossato. E il vestito tuo, a campana e azzurro!

Azzurro bello, in cui passeggiano i pavoni e si inchinano,
Azzurro delle lontananze, delle zone di felicità con le atmosfere per il mio sentire,
Azzurro caso all'orizzonte! E i miei occhi entusiasti,
Si allargano di nuovo e luccicano, e bruciano ferendosi.

Sole bello, cui anche la polvere deve la più grande ammirazione,
Perciò non per la luna né per le stelle, né perché la notte
Si gloria con le comete e fa di me un buffone,
Ma a causa tua e presto senza fine, e come per nient'altro,
Leverò il lamento per l'ineluttabile perdita dei miei occhi.

Mi piace iniziare ricordando ciò che di Ingeborg Bachmann ha scritto Christa Wolf in *Kindheitsmuster* (1976; *Trama d'infanzia*, 1992); alla notizia della morte di Bachmann in un ospedale romano, il 17 ottobre 1973, la narratrice in prima persona del romanzo la ricorda come “jemand, auf dessen ernsthaften Umgang mit den Wörtern du seit langem zählst” (ivi, 233; “una, sul cui uso serio delle parole hai sempre fatto affidamento”, trad. it. di Raja 1992, 220).

Della poesia scelta per il mio contributo, in un articolo del 1966 Wolf aveva osservato che era necessario leggerla insieme al discorso poetologico *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (1959; La verità si deve pretendere) e alla prosa *Was ich in Rom sah und hörte* (1955; Quel che ho visto e udito a Roma), perché da questi testi risultava la centralità di una nuova percezione, acquisita con l'esperienza italiana, e allo stesso tempo l'inscindibilità di dimensione etica e di nuova capacità visiva (Wolf 1972 [1966], 147).

Nel contesto del tema della luce non vorrei seguire il percorso indicato da Christa Wolf, indagato dalla critica nei decenni successivi², bensì concentrarmi sulla lirica, con una interpretazione della poesia “Al Sole”. Già nell'opera poetica bachmanniana anteriore al soggiorno italiano, gli occhi, lo sguardo, il vedere, la luce che permette di vedere, vanno a formare una rete di significati simbolici intrecciati con il tema della memoria e della necessità di prendere coscienza che i crimini e i criminali non erano spariti con la fine della guerra, ma che anzi la guerra era “Alle Tage” come è intitolato uno dei componimenti più famosi della prima raccolta, *Die gestundete Zeit* (1953; Il tempo concesso a revoca). In un'altra poesia della raccolta gli occhi si bruciano, e sono offuscati, velati, non dal sole e dalle lacrime, bensì a causa di ciò che succede sulla Terra agli esseri umani (“tutti gli occhi”); in particolare gli organi della vista risultano compromessi e imprigionati dal tragico presente:

O Augen, an dem Sonnenspeicher
Erde verbrannt,
mit der Regenlast aller Augen beladen,
und jetzt versponnen, verwebt
von den tragischen Spinnen
der Gegenwart...
(Bachmann 1978, Bd. I, 55)

Occhi, bruciati dal serbatoio solare
chiamato Terra
gravati dell'acqua piovana di tutti gli occhi,
sperduti adesso, velati
dalle tragiche ragnatele
del presente...
(Trad. it. di Mandalari 1978a, 55)

Nella produzione lirica che giovanissima la fece entrare nell'Olimpo della scena letteraria tedesca Bachmann ha infatti interpretato in modo assai critico le grandi questioni del dopoguerra, ha denunciato un pro-

² All'esperienza italiana di Ingeborg Bachmann è dedicata la monografia di Huml 1999; mi sia concesso rinviare anche a Svandrlik 2010.

cesso di normalizzazione troppo veloce, con una scrittura volta a nutrire la memoria storica e a disegnare allo stesso tempo frammenti, bagliori di attimi che utopicamente potessero indicare un'interruzione della ferocia del processo storico, rinviando a una rottura del cammino violentemente ripetitivo della storia (per esempio nell'immagine delle eruzioni vulcaniche o dei terremoti, Höller 1987, 54-55). La metafora più celebre è proprio quella del tempo dilazionato, concesso a revoca, della poesia che dà il titolo alla prima raccolta: essa interpreta l'angoscia collettiva di quegli anni, il sentimento di precarietà e il terrore della guerra totale.

Un uso serio, etico dello strumento lingua in Bachmann è nutrito, forse è utile precisarlo, di tutta la tradizione di critica del linguaggio del Novecento, in particolare austriaca, basta ricordare Hofmannsthal, Wittgenstein, Mauthner, Kraus, il Circolo di Vienna; Bachmann si era laureata a Vienna in filosofia con una tesi su Heidegger, in cui partendo dalle posizioni del Circolo di Vienna argomentava contro Heidegger, sottolineando come il linguaggio filosofico sia strutturalmente inadeguato a sconfinare in ambito esistenziale.

Sull'impegno etico nell'uso delle parole mi limito qui a una citazione breve da un'intervista in cui Bachmann parla della sua poesia "Ihr Worte" (1961; "A voi, parole", dedicata a Nelly Sachs):

Man muß nicht denken, daß das eine sehr esoterische Sache ist, [an] der Moral der Sprache herumzurätseln, die Worte sind was sie sind, sie sind schon gut, aber wie wir sie stellen, verwenden, das ist selten gut. Wenn es schlecht ist, wird es uns umbringen.
(Bachmann 1983, 26)

Vorrei anche poter sfidare le parole, poterle spingere a giungere alla loro verità. Non si deve pensare che quest'arrovellarsi per intuire la morale del linguaggio sia qualcosa di molto esoterico; le parole sono quello che sono, vanno già bene così, ma il modo in cui le mettiamo e le usiamo raramente va bene. E quando va male, esse ci uccideranno.
(Trad. it. di Romani 1989, 44)

Il dire poetico viene collocato su una linea tra silenzio e linguaggio, per opporsi alla lingua "della canaglia" (Bachmann 1978, Bd. II, 121: "Gau-nersprache"), apportatrice di morte. Su quella linea tra silenzio e parole si collocano opposizioni polari, in una continua dinamica di movimenti anti-fracistici, come vedremo anche nella poesia "Al Sole". La ricerca delle parole che contrastano l'uso mortale del linguaggio viene rappresentata come fondazione di una terra poetica, "Landnahme" ("Presenza di paese"), che assume talvolta tratti del paesaggio mediterraneo, anche se tutt'altro che idilliaci. Certamente la luce è un elemento portante di questo paesaggio meridionale, spesso si tratta di una luce aggressiva, accecante. Visto che "Al Sole" chiude la terza parte del volume di liriche, *Anrufung des großen Bären* (1956; *Invocazione all'Orsa Maggiore*, 1994), tutta di ambientazione mediterranea e italiana (dal 1953 Bachmann viveva in Italia, a Ischia, Roma, Napoli e di nuovo Roma), sarà opportuno dare un breve sguardo alla poesia che apre

questa sezione, “Das erstgeborene Land” (“Il paese primogenito”), che si può quasi considerare programmatica: il territorio chiaramente mediterraneo, “ionico”, viene descritto come “impoverito”, “nudo” e privo di segni di vita, anzi, nell’immagine dello “scheletro di un albero” viene evocato un paesaggio di morte, che non dispensa “alcun sogno”. Alla metà esatta del testo succede però l’evento improvviso che ribalta la situazione: l’io viene aggredito da una vipera, ed ecco “nella luce l’orrore”. L’io esorta allora se stesso a chiudere gli occhi, e ricorre al rimedio classico teso a evitare che il veleno entri in circolo, succhia cioè il sangue dalla ferita. Quando l’io “beve” se stesso entrando in contatto con una dimensione interiore e profonda, mistica, le conseguenze non riguardano solo la propria guarigione, ma anche il mondo esteriore, innescando un rivolgimento radicale, indicato dai terremoti che prendono a cullare “il mio paese primogenito”; nell’aggettivo “erstgeboren” si rinvia letteralmente a un parto, a una nascita della terra poetica: è in questo momento che l’io si “desta a guardare”. Il dare vita alla propria terra poetica coincide con l’autorigenerazione, che attinge dalla propria interiorità e profondità, compiendo un viaggio all’interno di sé, senza avere per quest’impresa bisogno di un tu, di un altro; l’orrore sacro nel momento di massima e disarmata esposizione dell’io (“nella luce l’orrore”) fa chiudere gli occhi; quando verranno riaperti, saranno rinati pure loro. Del resto nel mito classico un contatto con il serpente, per esempio il venire leccati sugli occhi, portava il dono della veggenza (Cassandra); spesso poi i veggenti erano ciechi.

Il risveglio inteso come rinata capacità di guardare – un topos dell’*Italienerlebnis* in tutta la ricchissima tradizione iniziata con il *Viaggio in Italia* (*Italienische Reise*, 1816-1817) di Goethe – porta a riconquistare la vita, la quale altro non è che la scrittura, come l’autrice spiega in un’intervista, in una delle sue assai rare autointerpretazioni³; si può affermare che qui si può individuare il momento culminante dell’esperienza italiana.

Però per la fondazione della terra poetica l’Italia rappresenta anche la tentazione della bellezza e del chiamarsi fuori dalla storia: nel radiodramma *Die Zikaden* (1955; *Le cicale*, 1991), ambientato su un’isola (nella quale facilmente si può riconoscere Ischia), i protagonisti in fuga da se stessi e da una vita impegnata vengono paragonati alle cicale del mito platonico, le quali erano state esseri umani che si erano trasformati in cicale perché avevano abbandonato tutto per potersi dedicare esclusivamente al canto.

³In un’intervista del 1957 Gustav René Hocke chiede a Ingeborg Bachmann: “In una poesia italiana lei ha scritto una volta ‘Allora ebbe in sorte la vita’ [citazione approssimativa da parte di Hocke]”; l’autrice risponde: “Io spero che si tratterà di nuovo di vita – vita che si realizza nel lavoro, lo spero fortemente...” (trad. it. di Romani 1989, 39, da me modificata). Un’ulteriore conferma della centralità della scrittura nella nuova fase esistenziale si trova anche in una lettera a Luigi Nono, citata in Larcari 2006, 119.

Rinascita, rigenerazione creativa dunque da un lato e dall'altro la tentazione di rinchiudersi in una sfera creativa dimentica dell'impegno etico. Così la luce può trasformarsi da mezzo che mette in comunicazione l'io con il mondo in strumento di illusione.

Per il tema della pericolosa bellezza della luce vorrei riportare un passo da un racconto, precisamente da *Das dreißigste Jahr* (1961; *Il trentesimo anno*, 1985), perché fornisce un contesto più ampio alla poesia "Al Sole": il protagonista nel suo ritorno a Vienna ha voluto fare sosta a Venezia, e sarà proprio a Venezia che riuscirà a liberarsi della sua ossessione per la bellezza:

Licht, lichtet Leuchten, fern vom
Gelichter. Er geisterte durch. Von
Anfang an hatte es ihn getrieben,
Schutz in der Schönheit zu suchen,
im Anschauen, und wenn er darin
ruhte, sagte er sich: Wie schön! Das
ist schön, schön, es ist schön. Laß
es immer so schön sein und mich
meinetwegen verderben für das
Schöne und was ich meine damit,
für Schönheit, für dieses „Mehr
als...“ für dieses Gelungensein. Ich
würfte kein Paradies, in das ich,
nach dem, was war, hinein möchte.
Aber da ist mein Paradies, wo das
Schöne ist. Ich verspreche, mich
damit nicht aufzuhalten, denn die
Schönheit ist anrühlich, kein Schutz
mehr, und die Schmerzen verlaufen
schon wieder anders. (Bachmann
1961, Bd. II, 117-118)

Luce, lucente luminosità, lontano dalla
gentaglia. Egli l'attraversò [Venezia] con
un senso di irrealità. Da sempre era stato
spinto a cercare protezione nella bellezza,
nella contemplazione, e quando in essa
trovava appagamento, così diceva tra sé
e sé: Com'è bello! Questo sì che è bello,
bello, davvero bello. Che possa rimanere
sempre così bello e, quanto a me, che im-
porta se mi rovino per il bello e per tutto
ciò che intendo con questa parola, per la
bellezza, per questo 'qualcosa in più', per
questo essere una cosa riuscita bene. Non
conosco paradiso nel quale vorrei entrare,
dopo ciò che è stato. Ma là dove si trova il
bello, quello è il mio paradiso. Prometto di
non lasciarmi trattenere, perché la bellezza
è ormai compromessa, non mi protegge
più, e le mie sofferenze hanno di nuovo
preso un altro corso. (Trad. it. di Olivetti
1985, 46-47)

Quale corso abbiano preso le sofferenze lo possiamo leggere nel componimento "Al Sole", anche se fino ai versi finali sembra più un inno alla gioia di vivere, nel quale "le mie sofferenze" non trovano spazio.

La poesia è proprio ciò che promette il titolo: un inno al "bel sole", da cui dipende la vita di tutti gli esseri viventi, e un inno alla sua luce, esaltata in contrapposizione alle luci della notte, la luna, le stelle, una cometa. La luce del sole è indispensabile agli occhi per vedere, per ammirare le bellezze della natura e dell'arte, per contemplare la persona amata, un inno alla vita nella sua dimensione creaturale ma anche estetica: solamente che questi due mondi appartengono ad ambiti temporali diversi, l'uno alla pienezza diurna del meriggio, l'altro al crepuscolo e alla notte. E così l'inno alla fine si trasforma in un canto elegiaco, quando il sole svanisce

e con esso la bellezza della vita e della proiezione verso l'altro, verso la persona amata. Che l'io pianga la perdita degli occhi, definitiva, è stato letto come evocazione della morte (richiamata anche dalla "polvere" del verso 25), proprio perché "definitiva" chiusura (Höller 1987, 67-68), ma la lettura può non essere così "definitiva", bensì volta nel senso di un congedo accorato da quella realtà dalla quale la rappresentazione e trasformazione estetica ha necessariamente preso le mosse. L'io, un "buffone" al servizio della notte, paga il prezzo e garantisce con le proprie "sofferenze" l'autenticità e l'impegno etico, che vuol dire anche l'interdipendenza tra contenuto – il materiale della creazione – e forma.

L'organizzazione formale del testo esprime infatti la dinamica tra il momento della pienezza solare e il momento "azzurro" della trasformazione artistica: è un componimento perfettamente simmetrico, costruito sulle ripetizioni e variazioni; è formato da nove strofe di un numero decrescente di versi, cinque quattro tre due, la quinta strofa è formata da un unico verso: "Niente di più bello sotto il sole che stare sotto il sole...". Dalla sesta strofa il numero dei versi è crescente, tanto che questa struttura decrescente e crescente può far pensare a una clessidra, che scandisce il tempo, il tempo della giornata, che inizia con il sorgere del sole, in un cielo in cui sono ancora visibili la luna, le stelle e una cometa, e termina con il calare della notte; la strofa centrale, la quinta, rappresenterebbe allora il culmine, il mezzogiorno. Al movimento centripeto nelle prime quattro corrisponde il movimento centrifugo nelle ultime quattro strofe; l'andamento spaziale si struttura invece su un sopra e un sotto la linea dell'orizzonte, guardata da una riva lungo il mare, o da una barca: lo sguardo si rivolge a un uccello in alto e alla schiera di pesci, che illuminati dal sole sotto l'acqua danno origine a un gioco di riflessi e iridescenze, a una "missione di luce"; il sole riesce a penetrare anche nel mondo marino (Huml 1999, 304).

Dal punto di vista semantico "Al Sole" si inserisce nella tradizione di antichi canti al sole, non ci sono termini "moderni", niente fa pensare che sia ascrivibile a quell'autrice che in un'altra poesia tra le più famose, spesso accostata a questa, cioè "Freies Geleit" ("Salvacondotto", presente in molte antologie scolastiche), parla del fungo atomico⁴. Degli inni antichi viene anche ripresa la visione cosmica e assoluta per la quale il Sole

⁴ "An die Sonne" è la prima poesia della raccolta che entra in un'antologia scolastica, *Deutsche Lyrik und Prosa nach 1945* (1957). Non è invece una delle poesie più interpretate: ricordo le pagine dedicate nella monografia di Höller 1987, in quella di Huml 1999, l'articolo di Ratecka 1989, che interpreta la poesia come rifiuto della dimensione notturna, e quindi come moderna posizione antiromantica; infine Oberle 1990, 98-103, la quale richiama la ricca tradizione letteraria del colore azzurro.

è lo Spirito creatore (Ratecka 1989, 172), che "non dimentica la propria opera", è l'energia vitale che viene rappresentata con tratti antropomorfi, tanto da poter ispirare alla creazione, all'opera ("Werk"), anchel'io lirico.

Nei versi il motivo degli occhi assume centralità fin dall'inizio, di fronte allo splendore accecante del sole gli occhi si chiudono, il mondo si trasferisce nell'interiorità, senza che ciò significhi subito l'accesso alla sfera creativa: senza il sole non può riuscire nemmeno la trasfigurazione artistica ("il velo" dell'arte). Gli occhi colgono la bellezza primaria degli elementi naturali e delle altre creature. Quando in questa sequenza viene introdotta la soggettività ("il mio paese") e l'amore per un tu, il "bel sole" dei versi iniziali si trasforma nel bell'azzurro; della vista di questo che è il colore del cielo e dell'acqua gli occhi non si possono saziare, fino a bruciarsi; si tratta di un primo allarmante segnale di sofferenza per l'io lirico, il quale non può aderire immediatamente al mondo esterno, ma ricorre alle "lontananze" dell'azzurro che comunque racchiudono momenti di felicità e di armonia, armonia realizzata in questi versi a tutti i livelli, a livello ritmico e tramite i valori fonici e iconici. Gli occhi sono entusiasti, ma il fatto che l'azzurro sia nelle "lontananze" non li preserva dalla rovina: il momento di massima armonia si capovolge, l'affievolirsi della luce nel volgere verso la notte sta a indicare l'emergere e il prevalere di qualcosa di oscuro e doloroso: l'attività dell'io lirico, simboleggiata dall'azzurro, comporta la perdita degli occhi, cioè della sensualità dell'io, insomma la rinuncia a quella vita creaturale "sotto il sole" descritta nella prima parte del testo. Tale tragico sviluppo trova la sua espressione nel paradosso per il quale gli occhi non vengono feriti dalla luce solare bensì dal bell'azzurro.

L'ultima strofa non contiene nessun tentativo di integrare "la luce del sole" e "l'azzurro", esprimendo invece, con un ritmo faticoso, il dolore per l'irreversibile perdita degli occhi. È perché non potrà vedere più il sole che l'io leva il suo lamento, anche se nell'andamento dialogico il "tu" è allo stesso tempo il sole e la persona amata: il "vestito azzurro", ripetuto due volte, può essere letto una volta come il vestito azzurro del sole, cioè il cielo, una volta come vestito indossato dal tu.

Il momento contrapposto alla luce solare, vale a dire la notte, si fa beffe di questo povero io, ma dà accesso alla dimensione creativa. La scrittura si nutre del distacco e di una tensione irrisolta, un filo conduttore nella lirica di Ingeborg Bachmann, presente anche per esempio in altre poesie di questa raccolta, come "Erklär mir, Liebe" ("Spiegami amore"), o "Brief in zwei Fassungen" ("Lettera in due stesure"). Al motivo della deprivazione ("ma a causa tua... leverò il lamento"), del lutto e della perdita, si contrappone, nel ciclo di poesie che nella raccolta segue dopo "Al Sole", la scrittura poetica, il *Lied*:

<p>Die Liebe hat einen Triumph und der Tod hat einen, die Zeit und die Zeit danach. Wir haben keinen.</p> <p>Nur Sinken um uns von Gestirnen. Abglanz und Schweigen. Doch das Lied überm Staub danach wird uns übersteigen. (Bachmann 1978, Bd. I, 147)</p>	<p>L'amore ha un trionfo e la morte ne ha uno, il tempo e il tempo che segue. Noi non ne abbiamo.</p> <p>Solo tramontare intorno a noi di stelle. Riflesso e silenzio. Ma il canto sulla polvere dopo, alto si leverà su di noi. (Trad. it. di Reitani 1994, 137)</p>
---	---

Nei “Lieder auf der Flucht” (“Canti lungo la fuga”) il soggetto lirico, in questo caso un soggetto plurale, nella poesia conclusiva del ciclo, come unica fonte di luce nomina il riflesso di astri che sprofondano nel cosmo, venendo ridotti a polvere: di questa polvere però darà testimonianza il canto, il quale riuscirà ad invertire il movimento di dissoluzione e caduta, levandosi verso l’alto, incurante di quel “noi” cui deve la propria esistenza, e che ormai ha perso la luce degli occhi.

Riferimenti bibliografici

- Bachmann Ingeborg (1953), *Die gestundete Zeit*, Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt am Main. Trad. it. e cura di M.T. Mandalari (1978a), in Bachmann, 19-65.
- (1955), *Die Zikaden*, in Bachmann 1978, 217-268. Trad. it. e cura di Cinzia Romani (1991), *Il buon Dio di Manhattan - Un negozio di sogni - Le cicale*, Milano, Adelphi.
- (1955), *Was ich in Rom sah und hörte*, in Bachmann 1978, 29-34. Trad. it. di Anita Raja (2002), *Quel che ho visto e udito a Roma*, Macerata, Quodlibet.
- (1956), *Anrufung des großen Bären*, in Bachmann 1978, 81-148. Trad. it. di Luigi Reitani (1994), *Invocazione all’Orsa Maggiore*, introduzione di Heinrich Böll, testo originale a fronte, Milano, SE.
- (1959), *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, in Bachmann 1978, 277.
- (1961), *Das dreißigste Jahr*, München, Piper. Trad. it. di Magda Olivetti (1985), *Il trentesimo anno*, Milano, Adelphi.
- (1978), *Werke*, München, Piper, 4 Bde.
- (1978a), *Poesie*, a cura e trad. it. di M.T. Mandalari, Milano, Guanda.
- (1983), *Wir müssen wahre Sätze finden*, Gespräche und Interviews hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, München, Piper. Trad. it. di Cinzia Romani (1989), *In cerca di frasi vere*, introduzione di Giorgio Agamben, colloqui e interviste a cura di Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Bari, Laterza.
- Best Otto, Hrsg. (1957), *Deutsche Lyrik und Prosa nach 1945*, Berlin, S. Fischer Verlag.
- Hahn Ulla (2001), “Unter der Sonne”, in Reinhard Baumgart, Thomas Ebbe (Hrsgg.), *Einsam sind alle Brücken: Autoren schreiben über Ingeborg Bachmann*, München-Zürich, Piper, 82-84.

- Höller Hans (1987), *Ingeborg Bachmann. Das Werk*, von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus, Frankfurt am Main, Athäneum.
- Huml Ariane (1999), *Silben im Oleander, Worte im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns*, Göttingen, Wallstein.
- Larcati Arturo (2006), *Ingeborg Bachmanns Poetik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Oberle Mechthild (1990), *Liebe als Sprache und Sprache als Liebe. Die Sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris, Lang.
- Ratecka Barbara (1989), "Ingeborg Bachmanns *An die Sonne*. Versuch einer Interpretation", in Wolfgang Braungart (Hrsg.), *Über Grenzen. Polnisch-deutsche Beiträge über die Literatur nach 1945*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris, Lang, 166-178.
- Svandrlik Rita (2010), "L'Italia di Ingeborg Bachmann come territorio poetico e luogo della memoria storica", in Petra Brunnhuber, Mario Ruffini (a cura di), *Italia immaginaria. Letteratura, arte e musica tedesca tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 253-270.
- Wolf Christa (1972 [1966]), "Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann", in Ead., *Lesen und Schreiben*, Neuwied, Luchterhand, 172-185.
- (1976), *Kindheitsmuster*, Berlin-Weimar, Aufbau Verlag. Trad. it. di Anita Raja (1992), *Trama d'infanzia*, Roma, e/o.

RINCHIUSI NELLA LUCE.
UN LUOGO DELLA DISTANZA NELLA NARRATIVA
DI GIORGIO BASSANI

Anna Dolfi

Università degli Studi di Firenze (<anna.dolfi@unifi.it>)

Abstract

We investigate (reconsidering the importance of Roberto Longhi on the formation of our writer) the use of light Bassani's works, dwelling particularly on circles of light (protective and dismissing together) in which some characters are locked (saved and lost) that have a special relationship with the Narrator. We then move to a Heron's reading following the alternation between light and shadow and the inclusion of fiction in the genre of still life.

Keywords: *Bassani, light, Longhi, novel, still life*

1. *Un percorso nella luce sulle orme di Caravaggio*

Già il Lomazzo chiamava il Lotto "maestro nel dare il lume" ... a proposito dei lucidi interni del Lotto è il Berenson ... che ha fatto, e ripetutamente, il nome del Vermeer ... Dalla *Crocefissione* di Monte San Giusto [di Lotto], un quadro per tanti versi memorabile, c'è da cavare più di un segno annunziatore del Caravaggio. Quel lume laterale vicino che, spiovento forse da una feritoja di nubi, fa sì che la croce proietti una striscia d'ombra. (Longhi 1974a, 766-767)

Così Roberto Longhi, maestro, anzi il "vero maestro" (Bassani 1998a, 1973-1977), assieme a Croce, di Giorgio Bassani, in un saggio giovanile sui *quesiti caravaggeschi*. Potremmo accostare a questa suggestiva analisi di prodromi luministici un altro passo di Longhi (ma questa volta si tratta di una citazione) che riporta la descrizione che un biografo fece dell'*atelier* del Caravaggio:

Un lume unito che venga dall'alto senza riflessi, come sarebbe in una stanza, con le pareti colorite di nero che così avendo i chiari e l'ombra molto chiare e molto oscure, vengano a dar rilievo alla pittura. (Longhi 1974b, 836)

e avremmo già elementi sufficienti per avviare un discorso (ancora in gran parte da fare¹; e almeno parzialmente diverso da quello qui in breve avviato) sull'uso bassaniano della "camera oscura". Che funziona (uso ancora liberamente parole dell'illustre storico d'arte), diversamente dai "teatrini luministici" del Tintoretto e del Greco", alla maniera di Caravaggio, perché "affatto nuovo era il pensiero che entro di essi [teatrini] dovesse ora collocarsi la vita stessa che non ha facoltà di presceglersi ed è anzi sorpresa dalla luce nel suo aspetto d'incontro", giacché "è la realtà stessa a venir sopraggiunta dal lume (o dall'ombra) per 'incidenza' ... La luce che rade" (ivi, 836-837).

Bassani narratore (non sembri eccessiva l'affermazione) doveva nascere proprio seguendo questa "maniera" (caravaggesca), nel momento in cui avrebbe razionalizzato che anche la scrittura poteva trovare la propria genesi in forme geometriche (corpi solidi, linee, volumi), e che della vita (irraggiungibile, preesistente, unica: nient'altro gli sarebbe interessato davvero, mai) si poteva parlare mostrandola così come si rivela quando è toccata da un lume incidente. Che mostra, tra ombra e luce, nel gioco dei contrasti, tra tentativi di risveglio e abbandono (questo gli avrebbe suggerito la *Resurrezione di Lazzaro* del Caravaggio, commentata dal Museo regionale di Messina in una splendida intervista per la televisione realizzata alla fine degli anni Sessanta), la duplice tentazione, della morte come della vita, di fatto interscambiabili se è vero che la linea trasversale formata dalle braccia di Lazzaro, in quel quadro singolare che tanto lo aveva colpito (appena terminato l'*Airone*, l'ultimo romanzo, con un protagonista "inseguito" e infine guadagnato alla morte), occupa contemporaneamente lo spazio della speranza e quello del compianto.

In una tela dove, a partire dal gesto orizzontale, imperativo di Cristo, le mani hanno un ruolo determinante (come ogni volta che si effettua una discesa nell'Ade: non è un caso che Orfeo, secondo la tradizione, avesse preso per mano Euridice nel tentativo di ricondurla tra i vivi), anche l'ombra e la luce paiono offrirsi in modo, più che diretto, allusivo: luminosa la resa, piuttosto che il riscatto.

Al di là dell'impressionante lettura di una rinuncia alla resurrezione (esemplata dal taglio di due mondi, separati dal corpo obliquo che oppone resistenza al miracolo), Bassani, commentando l'immagine con sapienza longhiana, individuava due protagonisti sul proscenio. Pensava dunque alla scena evangelica come a una rappresentazione ove i personaggi, il

¹Nonostante interessanti proposte avanzate significativamente su un numero di *Paragone* (del gennaio-giugno 2006, 63-64-65) che mi è occorso di richiamare in una mia lettura "longhiana" delle strutture geometriche che ossessionavano Bassani mentre stava progettando i suoi primi racconti (cfr., anche per i necessari rimandi bibliografici, Dolfi 2008).

movimento, possono essere letti come contenuti e circoscritti da uno spazio fisso, teatrale, sul quale la luce si accende illuminando all'improvviso l'insieme, o rivelando diversamente, rinchiusi in una struttura circolare (come accade a teatro), figure singole e squarci di ambiente.

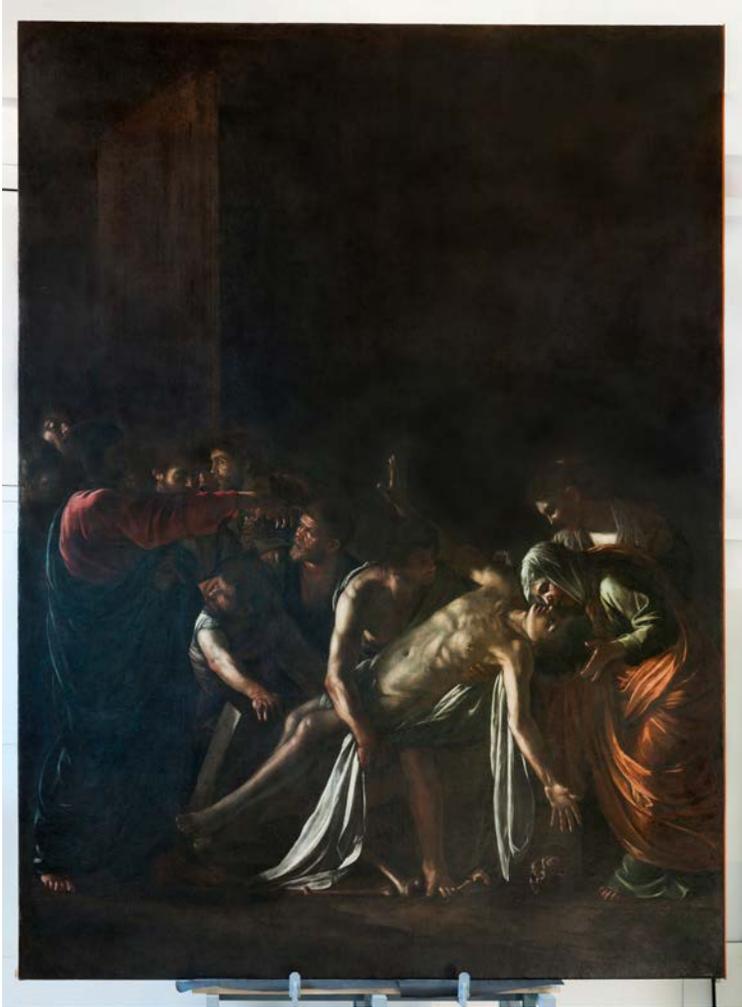


Fig. 1 - Caravaggio, *La resurrezione di Lazzaro*, olio su tela, 380x275 cm, Museo Regionale di Messina, 1609²

² La riproduzione della *Resurrezione di Lazzaro* del Caravaggio dopo il restauro 2012 è stata possibile per concessione della Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e della Identità siciliana – Dipartimento dei Beni Culturali e della Identità siciliana – Polo

Non è un caso che in uno dei testi più belli dell'*Odore del fieno*, pubblicato in prima battuta il 4 febbraio 1971 con il titolo *Prefazione a me stesso: cinque storie ferraresi*, poi raccolto nell'ultimo libro di racconti come *Gli anni delle storie*, per diventare dal 1974 *Laggiù in fondo al corridoio*, parlasse della *Lapide in via Mazzini* evocando, ancora con linguaggio teatrale, un proscenio ove "a tener testa al protagonista, a dividere insieme con lui le luci della ribalta ... c'era anche lei, la città" (Bassani 1998b, 939-940), né che raccontando la rivoluzione rappresentata dall'ingresso dell'io nel IV capitolo degli *Occhiali d'oro* ridestasse l'immagine di "riflettori ... su me, d'ora in poi, scrivente e non scrivente: su tutto me" (ivi, 942). La "lunga, lunghissima carrellata cinematografica" della *Passeggiata* (ivi, 939), così come degli altri suoi testi, era insomma condotta seguendo la luce, fino al punto giusto di una messa a fuoco sfuggente, là dove "recuperare" nella lontananza il passato sarebbe stato possibile, alla fine di un lungo percorso visivo spintosi lungo le nere pareti di un corridoio per raggiungere il vago bagliore di un'impredibile, vivida eternità:

Il passato non è morto – asseriva a suo modo la struttura medesima del racconto –, non muore mai. Si allontana, bensì: ad ogni istante. Recuperare il passato dunque è possibile. Bisogna, tuttavia, se proprio si ha voglia di recuperarlo, percorrere una specie di corridoio ad ogni istante più lungo. Laggiù, in fondo al remoto, soleggiato punto di convergenza delle nere pareti del corridoio, sta la vita, vivida e palpitante come una volta, quando primamente si produsse. Eterna, allora? Eterna. E nondimeno sempre più lontana, sempre più sfuggente, sempre più restia a lasciarsi di nuovo possedere. (*Ibidem*)

Mentre sopra la linea di fuga – avrebbe ancora continuato lo scrittore – la storia di Geo Jozs lo ossessionava con l'immagine mentale "di una coppia di sfere di uguale dimensione, sospese in aria ad altezza uguale, e ruotanti lentamente intorno ai rispettivi assi. Identiche le due sfere: nel volume, nel lento modo sincronico, in tutto. Senonché una girava in un senso, l'altra nel senso contrario" (ivi, 940), a indicare universi "prossimi ma separati". Separati come i cerchi concentrici della *Nocte*: "Avevo immaginato dei cerchi, tanti: uno dentro l'altro" (*ibidem*), o i finissimi parallelepipedi degli *Ultimi anni di Clelia Trotti*: "Si trattava di quattro rigidi elementi verticali di una materia opaca e traslucida ... larghi e piatti ... divisi ma paralleli" (*ibidem*). Per arrivare di nuovo al difficile, sfuggente, luminoso punto di convergenza, "la cameretta-prigione, la cameretta-cella da eremita, la cameretta-tomba" alla quale si riducono tutti gli interni bassaniani, siano quello claustrofobico di Pino Barilari, che "nel cuore di una lontana notte di dicembre" (ivi, 941) assiste impotente, ai piedi del Castello, a un eccidio (storicamente

vero, anche se di poco spostato nel tempo, e per effetto di luce³) che gli si impone subito, “in un lampo accecante”, come possibile oggetto di rimozione (si ricordi il Rimbaud del *Bateau ivre*, dai cieli “crevant en éclairs”, “l’aube exaltée”, i soli bassi⁴), o quello mitico, raffinato, ma irraggiungibile, di Micòl. Prigioniera per scelta, più che per necessità, in uno spazio che già si configura – nei confini ormai perduti, mortuari di cui vive il racconto retrospettivo – analogo al tumolo circolare, alla tomba a camera, che da Cerveteri tanti anni dopo condurrà l’autore a scoprire e piegarsi all’intenzione dell’opera e alla sua testimoniale necessità. Per non parlare, s’intende, della bottega illuminata degli uccelli impagliati la cui suggestione accompagna il vagabondare inquieto di Edgardo Limentani, che è ridestato, “riscaldato”, nella grigia nebbia di una notte e di una giornata buia, soltanto da interni definitivamente mortuari nonostante la loro luminosità.

Se quanto conduce è la struttura, assieme ludica e significante:

Avevo inoltre capito che una narrazione, perché riesca davvero significativa, poetica, deve apparire senza dubbio interessata a catturarsi il lettore, ma saper essere al tempo stesso gioco, puro gioco, astratta geometria di volumi e di spazi. (Ivi, 938-939)

nessun dubbio che in ultima istanza per Bassani sia questa che finisce per circoscrivere lo spazio entro la circolarità del cono di percezione visiva, fino al punto in cui la vista si rovescia, l’immagine torna indietro, catturando l’io. Nella *chambre claire* dell’*Airone* il diaframma non resiste alla luce, si spalanca, consentendo il passaggio oltre la soglia: la distanza si rompe; elisa, per un attimo illusorio, l’esclusione che guida inesorabile verso il centro. Oltre le mura circolari della città (quelle di *Dentro le mura*), oltre la circolarità del giardino (quello dei *Finzi-Contini*), oltre le stanze vuote (o quasi) “immerse nell’ombra e nel silenzio” (tipiche degli *interieurs* borghesi della pittura di Cavaglieri⁵ o delle dimore del *Romanzo di Ferrara*⁶), uno spazio delimitato si impone con forza calamitante. Mentre tutti i personaggi significativi deuteragonisti dell’io destinati a sopravvivere, proiettati su quello sfondo, si allontanano nella luce. Morti anche loro, in un certo senso, a dispetto della temporanea sopravvivenza, bellissimi e inafferrabili come gli animali imbalsamati e incorruttibili della piana di Codigoro.

³ La neve, oggetto della intenzionale modifica (ma a questo proposito, per una mirata riflessione sul rapporto tra finzione e vero, cfr. Dolfi 2012).

⁴ Non è casuale il riferimento (dalla fonte non dichiarata) a “ce que l’homme a cru voir” (a quello che l’uomo ha creduto di vedere: Bassani 1998b, 941).

⁵ Si veda in proposito un passo su Mario Cavaglieri (Bassani 1998c, 1096-1098).

⁶ Suggeste dalla copertina di *Dentro le mura* (cfr. Cotroneo 1998).

Se la luce “azzurra e abbagliante” del Tirreno su cui si apriva il *Giardino* (Bassani 1998d, 317), la “luce accecante” dell’incontro nel secondo *incipit* del famoso romanzo (dopo quello metanarrativo del *Prologo*) rende più arduo il cammino di discesa nelle tombe di Cerveteri come oltre “un certo portone di via Mazzini” (ivi, 341), *intra muros*, nella sinagoga rischiarata appena dai fori delle grate, è perché le pareti di cristallo che separano i personaggi, “lontanissimi, inattingibili” allo stesso desiderio (ivi, 345), sono come create dalla solidificazione del pianto⁷. Che induce cecità, come il sole che abbaglia (facendosi dunque subito, per effetto indotto, nero alimento della malinconia) e impedisce all’io narrante del *Giardino* di “vedere” Micòl che sul muro, dalla parte del sole, controluce (ancora al Barchetto del Duca il protagonista dovrà socchiudere gli occhi “al riverbero della luce meridiana”, più tardi dovrà farsi “schermo con la mano dalla luce”), indica un pertugio che (per similarità: i montarozzi, i bunker tedeschi, le tombe etrusche) schiude il cammino tra i morti. La “magna domus”, “impervia come una roccia isolata”, lascia filtrare a fiotti una “luce bianca, vivissima” che si riverbera sui personaggi, rinchiudendoli tutti: i commensali della cena resi immobili da “una vera e propria cateratta di luce”, il giovane innamorato, Malnate, Micòl, “incisa su uno sfondo di luce bianchissima” (ivi, 482); Micòl che vive in alto, in un appartamento che sta in cima a una torretta-lucernario a cui si accede per una scala elicoidale che muove verso la luce.

Per altro di luce sono circonfuse, ancorché discusse, le figure genitoriali: il padre di Giorgio nel *Giardino*, la madre di Edgardo nell’*Airone*. Per raggiungerle bisognerà percorrere un corridoio lungo come quello della vita, alla fine del quale c’è la luce, il mare, la bellezza, o l’impredibile Marg (Bassani 1998e), un corridoio sul quale, come nelle case *d’antan* (quella in via Cisterna del Follo: da qui l’indagine possibile sul significato e i limiti dell’auto-finzione, o l’intreccio di invenzione e biografia connaturata alla scrittura narrativa novecentesca⁸), si aprono camere che mostrano

⁷ Si ricordino, per non fare che un esempio (Bassani 1998d, 347), gli occhi del prof. Ermanno che paiono pieni di lacrime dietro le lenti.

⁸ Di questo intreccio può essere talvolta testimone la stessa sintassi. Sappiamo, per ripetute dichiarazioni d’autore, quanto Bassani avesse faticato a passare, all’altezza degli *Occhiali d’oro*, dalla terza alla prima persona narrante. Nell’*Airone* (romanzo singolarmente legato nella sua genesi ad alcune occorrenze biografiche – il suicidio di alcuni amici – e a un periodo di personale disagio), il racconto impersonale si instaura di nuovo, ma in modo del tutto particolare. Vi sono segnali infatti che denotano la tendenza a trasformare la terza persona in un discorso libero indiretto suscettibile di ridestare la presenza dell’io e che registrano, da parte della voce narrante, anche una diversa posizione nei confronti del mondo, come se, mimando la fatica della risalita, lo scrittore ne lasciasse tracce in qualche forma grammaticale. Bastino alcuni esempi, con nostri corsivi: “la piccola sveglia da viaggio che Nives ... gli aveva regalato *tre anni fa*” (Bassani 1998f, 703); “al giorno *d’oggi*” (ivi, 709); “l’aprile *scorso*” (*ibidem*); cfr. anche ivi, 839.

(tra incubo e sogno), in un asettico bianco da ospedale, una fragilità che dissolve ogni animosità, facendo accogliere perfino l'ironia sugli studi letterari, e l'invito ad abbandonare, per non soffrire, un amore impossibile:

Mi colpì come tutto, di lui e attorno a lui, fosse bianco: argentei i capelli, pallido e smunto il viso, candidi la camicia da notte, il guancialetto dietro le reni, il lenzuolo, il libro posato aperto sul ventre; e come quella bianchezza (una bianchezza da clinica, pensavo) si accordasse alla serenità sorprendente, straordinaria ... Lo guardavo, così bianco, così fragile, così vecchio, e intanto era come se qualcosa dentro di me, una specie di nodo, di annoso groppo segreto, venisse adagio sciogliendosi ... parlava come se io e lui fossimo già morti, ed ora, da un punto fuori dello spazio e del tempo, discorressimo insieme della vita, di tutto ciò che nel corso delle nostre vite rispettive sarebbe potuto essere e non era stato. (Bassani 1998d, 560, 561, 565)

Ancora nella luce il poeta di *Epitaffio* si sentirà eguale, non solo ad Edgardo Limentani, ormai disceso nel buio regno dei morti, ma a Micòl⁹, nel momento in cui ne rileva il viaggio tramite un'intermediaria, Giannina, che lo conduce lungo il cammino che, come accadrà nella *Porta Rosa* (Bassani 1998e), rovescia (a Velia) luce in buio e buio in luce, facendo di chi scava nella sua città per "resuscitare / grado a grado alla luce / ciò che di lei sta sepolto là sotto il duro / spessore di ventimila e più giorni" l'unico, "esclusivo padrone e signore per sempre il solo / Re" (ivi, 1459). Un "re" ritornato, per forza di sacrificio e scrittura, "giovane e bello e puro" (ed è significativa la tripartizione riproposta in chiasmo, così come era avvenuto nel mallarmeano "le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui" che accompagna nel *Giardino* Micòl e la sua giovinezza). Rimasto legato com'è, tutto il perduto, a una fissità mortuaria, oltre il "bozzolo di luce" (per usare il sintagma conclusivo dell'*Airone*) che offre ogni cosa come risultato di una proiezione dello sguardo.

2. L'*Airone* e la natura morta sulla linea dell'ombra-luce

Negli anni tra il 1964 e il 1966 (il libro uscirà nel 1968) cominciano ad essere stesi e ad apparire dei testi che anticiperanno *L'airone*. Sono pubblicati per lo più sulla rivista di casa Longhi/Banti, e colpiscono, oltre al resto, per un titolo particolarmente significativo. Da un iniziale *Nel pozzo* (così per i primi due capitoli pubblicati nel 1965 per i tipi del veneziano Sodalizio del libro) si passa su *Paragone Letteratura*, nell'ottobre 1966, a un estratto più ampio (comprensivo dei primi sei capitoli) che va sotto il titolo di *Natura morta*. Né l'una né l'altra titolazione, in uso per

⁹ "Micòl è come me. Non avrei potuto scrivere il romanzo di cui Micòl è la protagonista assoluta, se non fossi somigliato in qualche modo a lei" (Bassani 1998g, 1346).

pagine che sono almeno parzialmente le stesse, può dirsi casuale. La prima (mannianamente¹⁰ allusiva alle profondità del precosciente e a tutto quanto prelude il risveglio) iscrive fin dall'inizio il romanzo¹¹ all'ombra di quanto, nel e dal profondo, deve affiorare e si deve portare alla luce. L'intero libro può leggersi infatti come la storia di un progressivo tentativo di fare emergere quanto sta al fondo (non è un caso che si chiuda su una consapevolezza, per quanto tragica, che guida all'azione). All'inizio un pozzo appare nel cortile del palazzo ancora immerso nelle tenebre, lo ritroveremo poco dopo (già che, come si diceva, è un sèma che scandisce il romanzo), alla fine del secondo capitoletto, nella "sensazione di calarsi dentro un pozzo" legata allo scendere "lentamente per il buio scalone elicoidale che portava fin giù" (ivi, 718). Gradualmente il termine acquisterà un significato inquietante; già nell'*incipit* del III capitolo si presenta come metaforica figura di quanto è "freddo umido e insidioso", davvero "pozzo", "cantina sotterranea" (ivi, 719). Da elemento architettonico di un palazzo signorile, la sua valenza si è andata dunque gradualmente mutando. Il proemio del *Giardino dei Finzi-Contini* non a caso parlerà della discesa in una sorta di cella, cantina (pozzo), che, anche nell'*Airone*, altro non sarà che la camera mortuaria ove uno spazio cavo, vuoto, è pronto ad accogliere un corpo lì condotto dopo l'esperienza di un "cupo pozzo di tristezza accidiosa" (ivi, 754). Già, perché la morte scelta da Edgardo sarà generata proprio da cupa e "accidiosa" tristezza, da un'inspiegabile incapacità a vivere dovuta a una forma esemplare di malinconia (Dolfi 2003¹²), non contrassegnata da buia disperazione (sperimentata comunque durante il viaggio al quale Edgardo si obbliga: si pensi, nel capitolo I della III parte: "avanzava a fatica, come dentro una specie di budello sotterraneo" (Bassani 1998f, 783) ma da una bianca e euforica felicità. Quella che allontanerà, all'inizio del V capitolo della IV parte, dal lungo e oscuro corridoio (che di nuovo ricorda quello che nelle poesie condurrà ad intravedere la luce), che nella casa (con una sorta di verticalità da pozzo, nonostante la proiezione orizzontale) separa dal tinello illuminato dove è raccolta la famiglia. Isolata e fissata nella luce, con personaggi immobili, quasi si trattasse (estesa la suggestione a tutta la storia, a tutto il libro) di una natura morta.

Non stupisce per altro che al genere fosse sensibile Bassani, allievo del massimo studioso non solo delle nature morte caravaggesche, ma anche

¹⁰ Il riferimento è all'*incipit* di *Giuseppe e i suoi fratelli*.

¹¹ Si ricordi l'*incipit* del romanzo: "Non subito, ma risalendo con una certa fatica dal pozzo senza fondo dell'incoscienza, Edgardo Limentani sorse il braccio" (Bassani 1998f, 703).

¹² Per una nostra lettura, non solo dell'autore, ma in particolare dell'*Airone* all'insegna del "suicidio malinconico".

di quelle di Chardin, di De Chirico, di Morandi. Basta ricordare tra le testimonianze più famose il catalogo di una mostra di Morandi inaugurata a Firenze alla galleria “Il Fiore” il 21 aprile 1945 che si apriva con alcune pagine di Roberto Longhi pubblicate anche sul *Mondo* di quello stesso giorno, poi riedite sulla *Fiera letteraria* di dieci anni dopo, nel 1955, e, ancora dopo un altro decennio, nel catalogo della mostra bolognese su Morandi del 1966. Le date e i luoghi moltiplicati consentono di essere più che sicuri che Bassani le conoscesse. Per giunta, in quello scritto longhiano, ci sono almeno due punti che ci interessano. Uno riguarda una citazione proustiana da *Le temps retrouvé* che Longhi utilizza per introdurre alla pittura di Morandi, laddove parla della comprensione ritardata distinguendo tra apparenza e profondità nascosta, tra superficie e quanto vi sta dietro:

La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet, mais dans le degré de pénétration de cette impression à une profondeur où cette apparence importait peu. (Longhi 1974c, 1097)

La realtà da esprimere non risiedeva, lo comprendo adesso, nell'apparenza del soggetto, ma nel grado di penetrazione di questa impressione fino a una profondità in cui quell'apparenza contava poco. (Trad. nostra)

L'altro alcune righe nelle quali Longhi si sarebbe soffermato sulle “ricordanze tonali” che ci restituiscono gli oggetti, sottolineando proprio a proposito delle nature morte l'importanza della forma. Di una forma che, scavando dentro, è in grado di portare alla luce le strutture del sentimento:

... soltanto scavando dentro e attraverso la forma, e stratificando le «ricordanze» tonali, si possa riescire alla luce del sentimento più integro e puro; ecco infatti la lezione intima di Morandi e il chiarimento immediato della sua riduzione del soggetto che gira al minimo ... Oggetti inutili, paesaggi inanimati, fiori di stagione, sono pretesti più che sufficienti per esprimersi “in forma”; e non si esprime, si sa bene, che il sentimento. (Ivi, 1097-1098)

In forma... non si esprime che il sentimento. È Longhi, ma un Longhi impressionantemente bassaniano. L'espressione, tanto cara a Bassani¹³, che l'avrebbe usata per alludere ai suoi personaggi e al rapporto stretto intrattenuto con loro, viene dunque da un sintagma longhiano. Usato dal grande Maestro per Morandi e per le nature morte, ovvero per la raffigurazione pittorica di ciò che è inanimato.

A ben pensarci, una riduzione di questo tipo, dall'animato all'inanimato, è proprio l'obiettivo inconsapevole dell'intera giornata di Edgardo, che riduce all'immobilità ciò che è vivo, e fa di ciò che è vivo una natura

¹³ Non è un caso che abbia utilizzato questo sintagma (“forme del sentimento”) come titolo per il mio primo libro bassaniano (Dolfi 1981), mantenendolo come titolo per la prima sezione del mio nuovo Dolfi 2003.

morta, mettendo progressivamente sotto vetro il reale. Compreso il proprio io, che si trova a sopprimere anche come immagine (accostando la fronte al vetro) quando vede, come in una teca, gli animali impagliati. Ciò che domina nella bottega di Codigoro, così come nelle nature morte della grande pittura seicentesca e novecentesca, è il silenzio. Edgardo il silenzio non farà che cercarlo, vagando senza meta, evitando le chiacchiere di Bellagamba, interrompendo la conversazione con i familiari del cugino Ulderico, mentre si troverà, tra buio e luce, nell'esperienza del loro continuo rovesciamento. Nell'*Airone* proprio a questo proposito tutto si presenta capovolto: la vita dalla parte del buio, la morte dalla parte della luce. In una metamorfosi provocata dalla messa sotto vetro di tutto.

Sappiamo che il vetro è assieme trasparente ed opaco. Capace com'è di proiettare quella che, per Bassani come per Longhi, è una sorta di "severa energia luminosa" (Longhi 1974c, 1098). Che alimenta i quadri bloccati nella luce che si trovano nel romanzo (si potrebbe leggere l'*Airone* seguendo in ogni sua parte i segnali della luce), al di là del fastidio per tutto il circostante, che è oscuro. Al pari dell'io, che si sente fastidioso, assurdo. Al mondo dell'io, al mondo come all'io appare, si contrappongono sprazzi di luce, fin dal risveglio (a evocare luoghi dove sarebbe piacevole vivere; ma sempre altrove, foss'anche nella cucina del portiere); anche le canne dei fucili che ritorneranno nell'ultima vetrinetta spiccano per il loro brillio.

Nel cammino di discesa lungo il quale si matura l'educazione alla morte di Edgardo, un cammino tutto giocato sulla distanza (da un lato un io negativo, dall'altro, al di là, i luoghi dove potrebbe piacergli vivere, dove "sarebbe stato bene", "sarebbe stato"), dei quadri lentamente si profilano. Che circoscrivono il reale, lo arginano, chiudendolo come in un "teatrino luministico" alla Caravaggio. Nel II capitolo della IV parte, guardando da lontano le chiatte ancorate lungo il canale, ombre e uomini che gesticolano si trasformano dinanzi agli occhi di Edgardo in burattini, sì che gli parrà di assistere a una rappresentazione "fatta per lui solo". Degli esseri umani circoscritti su una ribalta, dentro una scatola. Mentre tutto fuori è in disfaccimento, ed Edgardo pensa che è difficile, in qualunque forma, "ridare vita a un ... cadavere" (Bassani 1998f, 825), continuano a presentargli una serie di quadri dai quali il protagonista si sente escluso. Si tratta di spazi circoscritti di natura quasi tombale: la "camera bassa, rettangolare" dell'osteria con personaggi immobili, messi come sotto vetro, nella quale non c'è una sola sedia libera, che gli fa pensare "di trovarsi davanti a un quadro in cornice" (ivi, 827); la vetrina ove la volpe, gli scoiattoli, ricordando il mondo di Walt Disney, si presentano come sul proscenio di un teatrino.

Nel ritornare a casa sarà ormai maturata la decisione di Edgardo, eppure, per la prima volta, non cercherà (almeno in assoluto) il silenzio, e perderà tempo per congedarsi. Come se dovesse costeggiare gli ultimi quadri: quello dei familiari a tavola, che lo guardano con meraviglia, sotto la luce, immobili come statue; quello nel quale è rinchiusa la madre anziana, bel-

la (mentre tutto quanto è vivo è corruttibile), perfetta, alla pari degli animali impagliati. Non è un caso che alla fine del romanzo (e della sua vita), Edgardo, “con la mano sul saliscendi” (ivi, 845), dopo una buona mezz’ora trascorsa per *pietas* in insensati ed allegri conversari con lei all’improvviso querula, torni a guardarla. “Circondata da tutto quello che aveva di più suo e di più intimo, la cagnetta idolatrata ..., le fotografie di famiglia, la pergamena ..., le custodie di pelle ...”. Anche lei oggetto da natura morta, mentre “seguitava a sorridergli” (ivi, 854), reclusa nel suo bozzolo di luce. Fissata, ancora viva, nella morte (e dunque non più corruttibile), come era avvenuto al padre fragile, indifeso, del *Giardino*, nella ripetuta rispondenza tra le figure parentali e la luce.

Quasi in levare, su un “Buona notte” (*ibidem*) ribattuto, accompagnato da un aggettivo dalla tonalità affettiva che si ripercuote su tutto il passo, si chiude l’*Airone*. Un romanzo che in una singolare combinazione di immobilità, luce e morte, parla di un uccello (come i grandi uccelli della tradizione lirica europea: cigni, *albatros*) destinato a morire e di un protagonista che alla pari del cigno di Mallarmé (il cui collo è testimone di una bianca agonia) tenta invano di spezzare con un colpo d’ala (l’airone bassaniano – che ne è figura – verrà lì non a caso colpito) il lago ghiacciato ove sono racchiusi, nella trasparenza, i voli/la vita che non hanno/ha potuto liberarsi per raggiungere nel “Le vierge, le vivace et le bel *aujourd’hui*”, il luogo luminoso dove infine vivere.

Riferimenti bibliografici

- Bassani Giorgio (1998), *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori.
- (1998a), “Un vero maestro”, in Bassani 1998, 1073-1077.
 - (1998b), “Laggiù, in fondo al corridoio”, in Bassani 1998, 935-943.
 - (1998c), “Mario Cavaglieri”, in Bassani 1998, 1096-1098.
 - (1998d), *Il giardino dei Finzi-Contini* [1962], in Bassani 1998, 315-578.
 - (1998e), *Epitaffio* [1974], in Bassani 1998, 1413-1468.
 - (1998f), *L’airone* [1968], in Bassani 1998, 701-854.
 - (1998g), “In risposta VII” [Un’intervista inedita 1991], in Bassani 1998, 1341-1350.
- Dolfi Anna (1981), *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana.
- (2003), *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni.
 - (2008), “Sulla geometria costruttiva”, in Piero Pieri, Valentina Mascaretti (a cura di), *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, Atti dell’incontro di studio della Società per lo Studio della Modernità letteraria (Bologna, 23-24 febbraio 2007), Pisa, ETS, 11-23.
 - (2012), “Bassani, La storia, il testo e l’*effet de réel*”, in Roberta Antognini, Rodica Diaconescu Blumenfeld (a cura di), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 103-124.

Longhi Roberto (1974), *Da Cimabue a Morandi*, saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini, Milano, Mondadori.

— (1974a), “Quesiti caravaggeschi: i precedenti”, in Longhi 1974, 735-800.

— (1974b), “Caravaggio”, in Longhi 1974, 801-875.

— (1974c), “Morandi al ‘Fiore’”, in Longhi 1974, 1095-1100.

DA “UN LAMPIONE ACCESO” AI RAGGI RADIOTERAPICI

Oleksandra Rekut-Liberatore

Università degli Studi di Firenze (<oleksandra.rekut@unifi.it>)

Abstract

The narrative treatments of cancer from the early 20th century often contain images of fields of light that are resonant with interpretive implications and symbolic overtones: electric light in the writings of Pirandello; the metaphorical light of Grazia Deledda's *La chiesa della solitudine*; the solar and radiological rays of “L'isola” by Giani Stuparich. This paper begins its investigation with “La morte addosso” and “L'uomo dal fiore in bocca” by Luigi Pirandello, and then goes on to examine several post-2000 writers who recount the experience of undergoing X-ray treatments in their autobiographies. Between these two narrative poles, we become dazzled by the mysterious and polysemic phosphorescence emanating from the spaceship Cancroregina, in the work of the same name by Tommaso Landolfi.

Keywords: *cancer, light, radiology, shadow, X-ray treatments*

Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? Страху никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет.
(Tolstoj 2015 [1886], 51)¹

Se bimbo mi svegliavo
Di soprassalto, mi calmavo udendo
Urlanti nell'assente via,
Cani randagi. Mi parevano
Più del lumino alla Madonna
Che ardeva sempre in quella stanza,
Mistica compagnia.
(Ungaretti 1982 [1929], 155)

¹ “Cercò la sua solita paura della morte e non la trovò. Dov'era? Ma quale morte? Non c'era nessuna paura, perché non c'era neanche la morte. Invece della morte c'era la luce” (trad. it. di Buttafava 2014 [1975], 87).

La relazione tra la luce nelle sue diverse epifanie e la malattia oncologica si esalta e rafforza attraverso le numerose variabili, in letteratura, dei contesti psicologici e dei quadri semantici realizzati; due fronti che si presentano ricchi di risvolti e di valori dai significati inaspettati e profondi. Un'indagine di tipo tematico, la mia, che favorisce il convergere di natura (luce solare, corpo malato) e meccanica (strumenti diagnostici e terapeutici). Nelle opere che prenderò in esame, l'approccio descrittivo ed esplicativo, proprio dell'argomentazione medica e delle scienze naturali, è presente come discorso rappresentativo, tipico dell'attività letteraria (Ceserani 2010, 16). Così nelle tessiture narrative sul cancro del primo Novecento si possono rinvenire, considerandoli alla stregua di un codice teorico, vari campi luminosi carichi di suggestioni e di valenze primordiali e simboliche: la luce elettrica nei testi di Pirandello, quella scialba e metaforica nella Deledda, le lucerne dei morti in un racconto della Morante, i raggi solari e radiologici nell'"Isola" di Stuparich. Nell'arco di questa indagine non si può omettere, per certo, la fosforescenza enigmatica, ermetica e sibillina, emanata dalla navicella spaziale, Cancroregina, nell'opera omonima di Landolfi, sorta di anti-esempio di malattia. Il binomio neoplasie/luci si enfatizza a partire dagli anni Ottanta del Novecento quando il racconto del tumore sfocia in una bulimica iperproduzione di pubblicazioni di ammalati. Come in Antonio Tronci, uno dei primi a descrivere le sensazioni provocate dai colori luminosi delle macchine elettroniche nel reparto radio. Il sommarsi di tanti scritti sul cancro nel primo segmento del 2000 – la loro quantità ha già ampiamente superato quella raggiunta in tutto il secolo scorso – e di pochi scrittori di rilievo mi indurrà a procedere per nodi e tematiche che afferiscono al nesso inscindibile, per la contemporaneità, di scienza radiologica e *sick-lit*. Nonostante che le tecnologie sempre più raffinate e meno invasive, e le illuminazioni di carattere esoterico della medicina alternativa diano sollievo agli odierni malati oncologici, la luce come metafora, in questi testi, permane centrale e rilevante.

Il percorso prende le mosse da un episodio tratto da una novella di Pirandello, "La morte addosso", dove uno dei due protagonisti, dopo una tortuosa circonlocuzione attorno al proprio epiteloma, si risolve finalmente a mostrarlo al suo interlocutore: "Ora io, caro signore, ecco... venga qua... qua, sotto questo lampione... venga... le faccio vedere una cosa... Guardi qua, sotto questo baffo... qua, vede che bel tubero viola-ceo?" (Pirandello 1923, 71). Considerato che l'incontro tra l'ammalato e il viaggiatore che ha perso l'ultimo treno si svolge in piena notte, l'ascenso tumorale non è visibile senza l'ausilio di una luce elettrica. Ma mentre in questo frammento si ha la sensazione di imbattersi quasi per combinazione in un lampione, la sua presenza è invece chiaramente pensata, centrata e imprescindibile nella rappresentazione teatrale "L'uomo dal fiore in bocca", ispirata alla novella "La morte addosso" e viene amplia-

ta con chiose costitutive atte alla resa scenica. La didascalia preliminare si presenta come una *descriptio* paesaggistica utile all'allestimento della scenografia dell'atto unico. Oltre l'esplicita indicazione crono-temporale: "Sarà passata da poco la mezzanotte" (Pirandello 1926, 115), il "notturno" pirandelliano viene introdotto da varie scie luminose: "lampade elettriche che traspariranno di tra le foglie", "un lampione acceso", "un fanale anch'esso acceso", nonché un "misero caffè" (*ibidem*), aperto di notte, che richiama la prima variante del titolo, "Caffè notturno". Dalla didascalia verranno attinte integrazioni e correzioni successive idonee a ricavare da una costola della novella la *pièce*. Così poco prima di sillabare il fatidico *epi-te-lio-ma*, il malato "si alzerà" (ivi, 128) in piedi, "farà alzare" il suo interlocutore "e lo condurrà sotto il lampione acceso" (*ibidem*).

La chiesa della solitudine della Deledda è attraversata da labili riverberi: "la luce cruda delle rocce nude" (Deledda 1966 [1936], 12) che si alterna al "barlume della lampadina accanto all'altare, quello della lunetta polverosa sopra la porta" (*ibidem*), nonché al latte chiarore della luna. La luce, nell'opera, è sbiadita, attenuata e smorta come l'energia di Concezione che, dopo un intervento chirurgico per l'asportazione di un tumore, appare apatica, invecchiata e rinsecchita emanando tenui barbagli esistenziali, risultato tangibile delle dure strettoie del vivere. A una forza vitale precaria viene contrapposto lo scintillio d'animo, frutto di sublimazione e perfezionamento interiori cercati nella preghiera, ma anche nella predisposizione all'aiuto disinteressato del prossimo. In effetti, nel finale del romanzo si resta colpiti dal corrusco bagliore emanato dagli occhi della protagonista, che risalta ancor più se paragonato agli interni bui o ai paesaggi notturni:

Solo il chiarore della lampadina illuminava il luogo triste e freddo; ma Concezione, inginocchiata sul nudo pavimento, ricordava le parole di Aroldo: "i tuoi occhi, nel buio, erano luminosi, tanto che il pagliaio pareva rischiarato dal sole". Ed ecco che adesso le parevano tali; di una luce inestinguibile, che le saliva dall'anima; che neppure quando li avrebbe chiusi per sempre, si sarebbe spenta. (Ivi, 210)

In un racconto giovanile, "Il ladro dei lumi" della Morante², una finestra – fonte di mnestica luce iridescente – che dà su una "angusta" e "sudicia" via (Morante 1963, 11), diventa l'unica postazione da dove la ragazzina spia il mondo. La vecchia nonna ordina, ad una certa ora, di

² È la stessa scrittrice in un'intervista concessa a Jean-Noël Schifano ad affermare: "Prima di questa storia scrivevo solo per i piccoli, delle favole: e me le pubblicavano, e me le pagavano pure! Ho cominciato a scrivere molto giovane". In una nota all'edizione Elsa Morante, *Lo scialle andaluso* si legge: "Il ladro dei lumi, finora inedito, porta la data del 1935, e appartiene dunque ancora alla preistoria dell'autrice" (Morante 1963 [1935], IV).

spegnerne il lume perché: “era inutile ... sciupare il petrolio” (ivi, 12). Nonostante l’angoscia provocata dalle tenebre, si sente costretta a ubbidire: “appena girato la chiavetta della lampada, il fantasma del buio e della paura si rizzava alle mie spalle, mostrando al posto degli occhi due fosse nere. Ed io, per avere un po’ di chiaro, mi raggomitavo presso la finestra” (*ibidem*). Una finestra che fa da tramite alla personale ricerca di chiarezza e di verità, e funge altresì da cornice al *plot*. Dal suo angolo visuale la piccola sbircia “l’opaco rosseggiare delle lucerne dei morti” nella sinagoga (*ibidem*). La superstizione che i morti, possedendo una lucerna, colmino di chiarore il loro buio diventando sereni, viene accolta dall’osservatrice che, posseduta dal demone dell’analogia, paragona il timore dei trapassati alla paura che la coglie nella stanza immersa nell’oscurità dopo lo spegnimento della lampada a petrolio: “Le lucerne di ferro battuto pendevano nell’interno del Tempio, e chi voleva dedicarne una a un morto doveva pagare il guardiano Jusvin perché l’alimentasse con olio e badasse a non farla spegnere né di giorno né di notte” (ivi, 12-13).

Così a ogni calar del sole la ragazza scorge dalla finestra Jusvin – che le appare come un profeta o un angelo – salire i gradini per versare l’olio e si acquieta, vedendo “l’interno del Tempio, con le sue luci rosse” (ivi, 13). Ma in uno dei consueti appuntamenti serali la scena cambia e la fanciulla, trasalendo, sorprende il guardiano mentre spegne una ad una le lucerne dei morti. Il torto profondo commesso nei confronti dei defunti, con i quali la protagonista si immedesima a causa di una identica sottrazione di luce, la tormenta: “Avrei voluto correre al Tempio, gridare forte: – Io ti vedo! Ti vedo quando rubi le luci dei morti! Non hai paura... di Dio? – Ma rimanevo ferma, paralizzata nel vano della finestra. Pensavo ai morti, sotto terra, senza nessun lume” (ivi, 14). Il castigo di Dio non perdona e si materializza, di lì a poco, nella nemesi del cancro che aggredisce senza pietà il custode:

Una sera lui non venne, e le rosse fiamme tremolarono tranquille dietro i vetri. Quando riapparve, dopo un intervallo, non poteva più parlare. Cavava a stento dalla gola suoni rauchi e balbettii, e sbarrava gli occhi, con gesti da burattino, come fanno i muti; finché un giorno urla e rantoli bestiali risuonarono nei vicoli. Era Jusvin che moriva. – Ecco la giustizia del Signore, – dissero. Il dito del Signore l’aveva toccato sulla lingua, ed ora quella lingua maledetta di Jusvin si disfaceva in una piaga ... E quelle urla corsero per tutte le strade, ripetendo che il corpo del peccatore si torceva e sudava. E non ebbero un istante di riposo, fino al silenzio. Non avrà mai pace, – dissero, scuotendo il capo. – Né lui né i suoi figli. (*Ibidem*)

Pensando al libro di Givone, *Metafisica della peste. Colpa e destino* (2012), anche per i casi di cancro si può parlare, a ragione, di una realtà metempirica. Non si tratta più di una punizione divina caduta su un intero popolo come per la peste, ma piuttosto della sensazione fortissima di

trovarsi a scontare una colpa personale. Una visione, ripresa e sottolineata, anche se non condivisa, dalla Sontag: "Both the myth about TB and the current myth about cancer propose that one is responsible for one's disease. But the cancer imagery is far more punishing" (Sontag 1978, 23). In effetti, il racconto della Morante non si limita alle crudeli e atroci descrizioni delle sofferenze e della morte di Jusvin, ma, come i cerchi in un lago di dolore, si allarga all'intera stirpe:

Andando a scuola, incontravo spesso i suoi figli, specialmente Angiolo ed Ester ... Io li osservavo, spaurita. Pensavo che il dito di Dio li toccasse sulla lingua, come aveva fatto al padre, ed ecco, la strana bestia africana gliela rodeva. Ed essi non avrebbero potuto più parlare, più tardi, se non con tristi suoni. Uno dietro l'altro, muti, con una piaga dentro la bocca, i figli di Jusvin, e i figli dei figli, dovevano passare davanti al Signore. (Morante 1963, 14-15)

Nel "Ladro dei lumi", ci si imbatte in una definizione pregnante della malattia tumorale: "Era un male che la gente osava appena nominare con paura (io lo legavo, per il suo nome fantastico, alla feroce fauna marina e ai tropici africani)" (ivi, 14)³. L'episodio resta impresso nell'immaginario della bambina, come un abbaglio perenne dal sostanzioso valore simbolico: anche lei "teme il castigo paterno e la maledizione materna dopo aver perso la ricevuta dei numeri del lotto" (Fortini 2015, 40-41) e, come il guardiano Jusvin, pensa di aver maturato il diritto alla punizione mortale. Gli occhi spauriti della piccola sembrano mettere già a fuoco, nell'Aldilà, Jusvin e una schiera intera di trapassati che esigono luce alla stregua di assetati ai quali viene tolta l'acqua:

Sono i morti, e brancolano incerti, e tendono le labbra come per bere, chiedendo il loro lume. Nessuno di loro ha le ali; sembrano talpe uscite dalla terra. Di sotto la terra, certo credevano di vedere ancora il giorno in quel lume, ed ora a tentoni lo cercano. Solo i vivi possono accenderlo e spegnerlo; così vuole Dio, nel mezzo, il silenzioso, che castiga i vivi e rinchiude nella terra i morti. (Morante 1963, 16)

Allo scenario della morte per tumore, visualizzato in controluce con occhi adulti, la scrittrice romana tornerà con la malattia di Alfio Mancuso nella *Storia* 1974 e con quella di *Aracoeli* (1982)⁴.

³ "The earliest literal definition of cancer is a growth, lump, or protuberance, and the disease's name – from the Greek karkinos and the Latin cancer, both meaning crab – was inspired, according to Galen, by the resemblance of an external tumor's swollen veins to a crab's legs, not, as many people think, because a metastatic disease crawls or creeps like a crab" (Sontag 1978, 7).

⁴ Il romanzo *Aracoeli* è stato già oggetto di analisi in Rekut-Liberatore 2013.

Nell'incipit dell'"Isola" di Stuparich, il padre colpito da un tumore richiama, con un'accurata lettera, il figlio dalla montagna, esprimendo il desiderio di trascorrere assieme "alcuni giorni in pace, forse gli ultimi" sull'isola natia (Stuparich 1969 [1942], 222). Il sole d'Istria, che fa capolino dolce e materno in tanti racconti e memorie d'infanzia, diventa, *d'emblée*, nell'"Isola" fastidioso e malaugurante. In effetti, la prima aggettivazione, "cruda", che prova a definire la luce si trasforma, nell'arco dello stesso periodo nel definitivo "inesorabile" come la malattia del babbo: "Adesso passeggiava sul ponte della nave. Il sangue, avvezzo all'aria della montagna, gli pesava un poco nei polsi e nel cervello; ma già s'adattava al mare. Anche gli occhi soffrivano meno della luce cruda, dello scintillio inesorabile dell'azzurro" (ivi, 222-223).

Nella stessa direzione dai connotati negativi, si è spettatori di una "luce spietata" che tormenta il padre assetato e impossibilitato a bere (ivi, 269). Stuparich insiste, ritornando più di una volta, per definire il chiarore isolano, sull'aggettivo "intenso": "un gran cielo pallido d'intensa luce" (ivi, 228) o "nella luce intensa i contorni delle cose vibravano come elettrizzati" (ivi, 266). La luce abbagliante, accecante e pericolosa non consente una chiara visione del mondo circostante: "Nello spalancare le persiane, fu abbagliato e quasi respinto. Il sole era alto, cielo e mare accecarono come specchi folgorati dalla luce" (ivi, 263). La luce come i paesaggi dell'isola fa virare il sentimento gioioso e infantile dei precedenti soggiorni, avvelenandolo con l'ansia dell'attesa impaurita dal lutto: "C'era qualche cosa di pauroso e di fermo nello spazio, nella luce" (ivi, 265).

La speranza di guarire è spenta ed è una mancanza così estrema da risultare ancora più avvertita rispetto al sovrabbondante bagliore insulare: "Una lotta già decisa. Senza speranza. Rivedeva la luce spegnersi negli occhi torbidi di suo padre come il preludio d'una sconfitta" (ivi, 253), "Era calmo d'animo e cercava di discorrere, ma già una stanchezza senza speranza s'avvertiva nella sua voce; la luce negli occhi gli s'era spenta" (ivi, 274). Anche i momenti di tregua concessi dal cancro non diventano che illusori e brevi barlumi: "Il cuore sussultò in petto al figlio; uno spiraglio di luce gli si aperse nell'anima. Ecco, era ancora in tempo a parlargli: la verità li avrebbe risollevari tutti e due" (ivi, 280).

Ma la più terrificante, per Stuparich, è la "luce violetta" (ivi, 262) del gabinetto radiologico:

Il ricordo del gabinetto radiologico lo ossessionava. I timori del suo animo erano subito avvolti da una luce violetta. Un filo appena passava allora per quella strozzatura dell'esofago. "Non è l'acino d'uva, no, povero papà; è il cancro che si è esteso ed ha chiuso anche lo stretto passaggio. L'acino d'uva è un'illusione, forse l'ultima". All'improvviso, da un momento all'altro! Si avveravano le previsioni del medico. Suo padre non avrebbe più potuto mandar giù né cibo né bevanda. (*Ibidem*)

La luce artificiale nella stanza "improvvisamente buia" (ivi, 228) è associata al molesto ronzio e alle "scintille violette della dinamo", nonché allo "schermo illuminato e sinistro" (*ibidem*). Quando la lampadina elettrica del "liscio", "freddo", "metallico" (*ibidem*) gabinetto del radiologo viene riaccesa, fa chiarezza su una diagnosi ferale: un tumore all'esofago. L'accadimento definisce, in modo manicheo, il rapporto visivo-empirico del figlio con il mondo circostante: da un lato l'apparente e falso, dall'altro il vero, intravisto sullo schermo radiologico:

Era cominciato da quel giorno, dopo la visita. Passando, con suo padre al braccio, per le strade della città, gli era parso che il mondo degli uomini fosse sdoppiato: in un'atmosfera ultralucida vedeva muoversi degli scheletri fosforescenti e in un'altra atmosfera, come sovrapposta alla prima, smaccatamente luminosa e falsa, trascinarsi dietro il rivestimento effimero della carne. (Ivi, 230)

La luce di Stuparich, che illumina anche le altre sue opere, scissa fra istanze e tensioni opposte, è impensabile senza il suo rovescio ombroso. Mentre in un altro racconto, "Il ritorno del padre", l'immagine paterna, nella memoria del bambino, viene accompagnata da un'aureola soleggiata (Maksimović 2012, 276), nell'"Isola" avviene il contrario; è l'ombra del padre che diviene sempre più densa e opaca, mettendo in scacco la luminosità di Lussino: "Una visione spettrale, in contrasto con tutta quella luce, sorse all'improvviso davanti agli occhi allucinati del figlio. Suo padre gli camminava accanto, vuoto di vita, uno scheletro bianco con le ossa delle braccia tese ...; l'ombra nera ripeteva la figura sul piano della strada. Orribile" (Stuparich 1969, 268). L'imminente dipartita del genitore viene preannunciata da un teatro d'ombre che si anima davanti al figlio: "A un tratto l'ombra netta del padre, staccandosi dalla sua ombra, con cui fino allora s'era confusa, gli dette un senso di così profonda pietà, che gli s'inumidirono gli occhi. Suo padre si staccava da lui; pochi giorni ancora l'avrebbe accompagnato nella vita" (ivi, 266). Come confesserà Stuparich in "Trieste nei miei ricordi", è proprio la rimembranza della *promenade* che da Lussinpiccolo, precisamente da Velopin, conduce a Cigale, tra l'egemonia di una luce spietata e l'ombra paterna, a segnare la prima scintilla per la creazione dell'"Isola":

Avevo fatto quella strada con mio padre morente, eppur dritto ancora nella persona e nella volontà; l'avevo fatta sotto il sole implacabile d'agosto; desolata nella luce furibonda, con le agavi mostruose che si ergevano ogni tanto ai suoi lati, senza segno di vita neppure nelle villette chiuse e come distrutte da quella luce. (Stuparich 1984 [1948], 211)

Il senso dell'ineluttabile causato dalla passeggiata cede, dieci anni dopo, a un altro sentimento: "quella mattina nel mio studio *la strada* aveva perduto tutto il suo orrore", "era animata di poesia", "mi diventa-

va tutta l'isola" (*ibidem*) e proseguendo "così cominciai *L'isola* e in pochi giorni il racconto venne giù difilato. Fu forse la cosa più felice ch'io scrissi" (ivi, 212).

Cancroregina realizza un'alterità semantica, già a partire dal titolo, poiché non esiste una malattia, né una navicella spaziale, nel reale, appellata con questo neologismo composto. Dando per pacifica l'inafferrabilità dell'opera landolfiana, interpretata dai più come un delirio fantascientifico, ho tentato un percorso poco battuto, basato su inferenze, ovvero sul paradigma della malattia, associato alla graduale dissipazione del linguaggio, a "un proliferare di una metastasi linguistica" (Domenichelli 2004, 31), alla "parola come crescita abnorme, mostruosa, grottesca" (*ibidem*). Il racconto di Landolfi è un lungo sguardo retrospettivo alla vita disperata, solitaria e priva di senso che viene interrotta dalla visita inaspettata di uno sconosciuto chiamato, con una significativa allusione paragrammatica, Filano (Papini 2004, 55). "Un visitatore", "un ospite", "un alieno" sono epiteti che continueranno a essere usati anche nelle opere a noi contemporanee per definire metaforicamente un cancro. Filano si dichiara l'ideatore di *Cancroregina* (potenza rivelatrice del nome: una regina di morte [Pellegrini 1996, 37]) nascosta nella "più eccelsa chiostra" (Landolfi 1982 [1950], 19) della catena montagnosa – archetipo classico del passaggio a un altro mondo. Il protagonista, nauseato dalla vita e dalle faccende miserabili e transeunti degli umani, acconsente ad accompagnare lo sconosciuto ideatore dell'astronave facendosi coinvolgere in una fuga suicida. Si notano involuzioni progressive nel post-decollo similmente a ciò che avviene nel progredire inarrestabile del morbo. Il narratore, in balia dell'astronave che non sa guidare né governare, si stabilizza in un punto fermo tra la terra e la luna, osservando il continente natio dallo scafo; nella stessa posizione di osservatore forzato è il malato che vede il mondo dalla finestra di una camera ospedaliera e non può cambiare il quadro visivo. L'impossibilità di uscirne, ergo la costrizione a rimanervi *vita natural durante*, portano a ipotizzare un'intenzione recondita dell'autore: creare una parafrasi di un male incurabile. Lo conferma il lessico usato già nelle pagine introduttive: "condannato" (*ibidem*), "implacabilmente" (ivi, 8), "inevitabile fine" (*ibidem*). Inoltre, la *descriptio* landolfiana appare *ante litteram* così visionaria da coincidere a perfezione con i macchinari radioterapici che in seguito sarebbero entrati in funzione e che saranno sempre più presenti nelle opere sul cancro a partire dagli anni Ottanta del '900.

In una parola tutto questo infernale macchinario, brilla crudelmente davanti a me, distinto nelle sue più minute parti dalla luce bianca, spettrale, la quale anzi ne sollecita piccole e vaghe ombre azzurrine, pari alle brevi ombre del meriggio estivo, che con simile inganno parlano di riposo, di speranza, in quell'altro mondo tanto più vasto ed egualmente angusto ... (Landolfi 1982, 7)

Stellette per vivere – Raggi β per non morire di Tronci contiene già nel titolo l'accenno alle sedute radioterapiche. Sulle pagine di questa autobiografia, il trattamento con i raggi β , forieri di una speranza di guarigione, diventa familiare e quasi attraente per il loro aspetto multicolore e caleidoscopico:

Al reparto radio, quando gli elettroni ti penetrano non li senti e non li vedi. Li sentirai più tardi, quando la tua carne sarà bruciata. Ma a tutto questo subito non ci pensi. Per un attimo vieni attratto da macchine elettroniche, da lancette di voltometri e amperometri che si muovono come impazzite e da luci verdi e rosse che si divertono a tenerti vivo lo sguardo, quasi ti volessero fare sentire bambino e giocassero con la tua innocenza! ... Le pareti, in parte coperte da quadri illuminati, e la volta del "tunnel" sono bianche, bianchissime, sotto le potenti luci al neon; ma se molti lo chiamano il tunnel della morte, io preferisco chiamarlo il tunnel della speranza. (Tronci 1984 [1981], 101)

Gli autori post 2000 percorreranno itinerari inusitati nella narrazione delle loro esperienze radioterapiche. La luce rossa che promana dalla macchina deve collimare con i punti neri disegnati sul corpo non entusiasmo per nulla Terzani, che anzi percepisce da queste "innaturalissime cure della scienza occidentale" (Terzani 2004, 143) un pericolo superiore a quello della chemioterapia:

Al centro di una stanza semibuia, io stavo sdraiato, a torso nudo, immobilissimo, attento a non fare neanche un respiro più profondo del solito. Dovevo restare esattissimamente nella posizione in cui ero stato bloccato: i punti neri che mi erano stati tatuati sul petto dovevano collimare con i punti di luce rossa che uscivano dagli occhi di fuoco della macchina infernale che stava sopra di me ... Pur non toccandomi, La Ragna mi lasciava completamente esausto, a volte così senza forze da non riuscire a stare in piedi a lungo. Alcune ore dopo l'incontro con la Ragna, uno strano fuoco mi bruciava tutte le interiora. Se facevo un respiro profondo, mi pareva di inalare un incendio. (Ivi, 136-138)

Anche Maddalena Rinaldo sottolinea la differenza tra la chemio, da lei chiamata la Rossa, e la radioterapia:

Ma quel grosso fucile è semplicemente la macchina per la radioterapia. All'inizio di tutto, ancor prima di incontrare la Rossa, mi diedero un appuntamento per tatuarmi tre puntini di inchiostro indelebile. Uno sul petto, uno appena sopra l'ascella e uno sotto. Mi hanno segnato con dell'inchiostro sottocutaneo, un ago, hanno preso bene le misure, verificato l'inclinazione con una bolla, controllato che fosse a filo e hanno completato l'opera. Tre puntini. Tre segni che rimarranno con me per sempre, vigili, pronti a ricordare e ricordarmi questo momento, abili a suscitare le curiosità altrui. Ora sono pronta anche per la radioterapia. Parallela alla Rossa, meno invasiva, più subdola forse. Ma non meno massacrante. (Rinaldo 2015, § 10)

I raggi sono bivalenti: terapeutico-curativi in Terzani e nella Rinaldo; diagnostici, con le analisi PET, TAC, scintigrafia e risonanza magnetica, in Pietro Calabrese, Giorgia Biasini e Anna Lisa Russo. I colori che visualizza sulle lastre dei suoi polmoni Calabrese (2010, 60-61), la confidenza della Biasini (2011, 109) con gli impulsi luminosi e il fracasso elettronico dei macchinari radiologici, le radiazioni che fendono il corpo della Russo (2012, 22) sono testimonianze di questo tempo nuovo.

Nei testi contemporanei, abbondano luci metaforiche come quelle dell'aura del calore umano (Giorgio De Rienzo, Alessandro Cevenini e Anna Cignola) o dei campi d'umore e stati d'animo (Laura Casati, Alessandra Benvenuti) o quelle evocate nei "messaggi celesti" ricevuti, nel periodo del combattimento contro la malattia oncologica, da Susanna Fois: "Affidati fiduciosa alla Luce che tutto vede e affidati a noi. Quando sarà il momento capirai ogni cosa e anche il motivo di questa prova dura che ti è stata data" (Fois 2013, 47); "Tutto è voluto dalla Luce, la strada e le strade si incrociano e si dividono, si perdono e si ritrovano... Nella luce si avanza, nella terra del vostro essere umani sono dure le prove ma se avete cuore puro e anima sincera, voi procederete e avrete le risposte" (ivi, 149).

Bianca come il latte, rossa come il sangue di Alessandro D'Avenia azzarda, sorprendentemente e senza tanti giri di parole, la derivazione diretta di un morbo tumorale dalla stessa radice di "luce":

Questo era l'unico compito di greco che mi divertiva al ginnasio. Di alcune parole prese dalle versioni dovevamo scrivere sul quaderno il significato e una parola italiana derivata, che ci aiutasse a ricordare il termine in greco. Così ho imparato bene due parole. *Leukos*: bianco. Da questa deriva la parola italiana "luce". *Aima*: sangue. Da questa deriva la parola italiana "ematoma" (grumo di sangue). Se metti insieme quelle due parole paurose, ne viene fuori una ancora più terribile: *leucemia*. (D'Avenia 2010, 88)

La leucemia ingloba, in modo ossimorico, un *signifiant* luminoso e un *signifié* cupo, ed è solo uno degli *specimen* dell'ecletticità e della polisemia di un argomento che, negli scritti post 2000, alla radiologia/terapia della medicina tradizionale aggiunge le luci esoteriche di cure ed esperienze sperimentali o poco ortodosse. Ma solo un'analisi complessiva e che nulla trascuri può – e qui mi concedo un gioco di parole per nulla casuale – fare luce sulle varie modalità di affrontare il male oncologico.

Riferimenti bibliografici

- Benvenuti Alessandra (2014), "La vita in *standby*", in Bernardini, Franchi, 94.
 Bernardini Elisabetta, Franchi Giovanna, a cura di (2014), *Le donne si raccontano. Storie di donne che hanno affrontato la malattia oncologica*, Firenze, Cesvot.
 Biasini Giorgia (2011), *Come una funambola. Dieci anni in equilibrio sul cancro*, Roma, L'Espresso.

- Calabrese Pietro (2010), *L'albero dei mille anni. All'improvviso un cancro, la vita all'improvviso*, Milano, Rizzoli.
- Casati Laura (2014), "Sono in pensione", in Bernardini, Franchi, 205-208.
- Ceserani Remo (2010), *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Mondadori.
- Cevenini Alessandro (2012), *Il segreto è la vita*, Milano, Piemme.
- Cignola Anna (2014), "Non sai mai quanto sei forte", in Bernardini, Franchi, 209-212.
- D'Avenia Alessandro (2010), *Bianca come il latte, rossa come il sangue*, Milano, Mondadori.
- Deledda Grazia (1966 [1936]), *La chiesa della solitudine*, Milano, Mondadori.
- De Rienzo Giorgio (2012), *Raccontami nonno... La mia vita, a modo mio*, Milano, Baldini Castoldi Dalai.
- Domenichelli Mario (2004), "Il mondo anglosassone, poliglottismo, europeismo e lingua d'altrove in Tommaso Landolfi", in Landolfi, Pellegrini, 21-35.
- Givone Sergio (2012), *Metafisica della peste. Colpa e destino*, Torino, Einaudi.
- Fois Susanna (2013), *La porta celeste*, Viareggio, Giovane Holden.
- Fortini Laura (2015), "La ladra di lumi", in Laura Fortini, Giuliana Misserville, Nadia Sette (a cura di), *Morante la luminosa*, Guidonia, Iacobelli, 38-57.
- Landolfi Idolina, Pellegrini Ernestina, a cura di (2004), *Gli "Altrove" di Tommaso Landolfi*, Roma, Bulzoni.
- Landolfi Tommaso (1982 [1950]), *Cancroregina*, Milano, Guanda.
- Maksimović Danijela (2012), "I sensi e i movimenti in *L'isola e altri racconti* di Gianni Stuparich", in Giorgio Baroni, Cristina Benussi (a cura di), *Giani Stuparich tra ritorno e ricordo*, Atti del Convegno Internazionale (Trieste, 20-21 ottobre 2011), Pisa-Roma, Serra, 275-280.
- Morante Elsa (1963 [1935]), "Il ladro dei lumi", in Ead., *Lo scialle andaluso*, Torino, Einaudi, 9-17.
- (1974), *La storia*, Torino, Einaudi.
- (1982), *Aracoeli*, Torino, Einaudi.
- Papini M.C. (2004), "L'altra faccia della luna", in Landolfi, Pellegrini (a cura di), *Gli "Altrove" di Tommaso Landolfi*, 49-58.
- Pellegrini Ernestina (1996), "L'arte di «aprire una finestra sul buio»", in Idolina Landolfi (a cura di), *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, Firenze, La Nuova Italia, 27-48.
- Pirandello Luigi (1923), "La morte addosso", in Id., *Novelle per un anno*, vol. VI, Firenze, Bemporad, 61-72.
- (1926), "L'uomo dal fiore in bocca", in Id., *Maschere nude*, vol. XX, Firenze, Bemporad, 115-130.
- Rekut-Libertatore Oleksandra (2013), *Finzione e alterità dell'io: presenze nella scrittura femminile tra XX e XXI secolo*, Firenze, SEF.
- Rinaldo Maddalena (2015), *Rossa*, Milano, Indies g&a.
- Russo A.L. (2012), *Toglietemi tutto ma non il sorriso*, Milano, Mondadori.
- Schifano J.-N., Morante Elsa (1993), "La divina barbara", in J.-N. Schifano, Tjuna Notarbartolo (a cura di), *Cahiers Elsa Morante*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 5-13.
- Sontag Susan (1978), *Illness as Metaphor*, New York, Farrar, Straus and Giroux.

- Stuparich Giani (1969 [1942]), “L’isola”, in Id., *L’isola e altri racconti*, Torino, Einaudi, 221-282.
- (1984 [1948]), “Trieste nei miei ricordi”, in Id., *Cuore adolescente. Trieste nei miei ricordi*, Roma, Editori Riuniti, 63-234.
- Terzani Tiziano (2004), *Un altro giro di giostra*, Milano, Longanesi.
- Tolstoj Lev (2015 [1886]), *Smert’ Ivana Il’iča*, Moskva, Prospect. Trad. it. di Giovanni Buttafava (2014 [1975]), *La morte di Ivan Il’ič*, introduzione di Serena Vitale, Milano, Garzanti.
- Tronci Antonio (1984 [1981]), *L’ospite inatteso. La mia lotta per non morire*, Roma, Città Nuova.
- Ungaretti Giuseppe (1982 [1929]), “Il Capitano”, in Id., *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 155.

LUMEN DE LUMINE.
ILLUMINAZIONI SALVIFICHE NELL'ULTIMO LUZI

Francesca Bartolini
Università degli Studi di Firenze (<fra.bartolini@hotmail.it>)

Abstract

The meaning of light in Mario Luzi's poetry collection *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* is examined in this article. When the book *L'opera poetica* was printed, the author himself positioned this collection, along with *Per il battesimo dei nostri frammenti* and also *Frasi e incisi di un canto salutare* in the sections *Frasi della luce nascente*, highlighting the existence, in the poetic requirement, of a new phase characterized by the presence of light. Considering the recurrence of imagery and theme, this work analyses the symbolic presence of light. This is both exemplifying divine attribute and becoming mirage, but it is also experience of the man if touched by the grace, and the opposite value of darkness, the expression of suffering, madness, and death.

Keywords: *darkness, light, Luzi, poems, Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*

Frasi nella luce nascente è il titolo che Luzi, nel 1998, scelse di dare, curando *L'opera poetica* per la collana dei Meridiani, al terzo tempo della propria poesia, dopo *Onore del vero* e *Nell'opera del mondo*, perché riteneva che a prevalere, in questa nuova fase del poetare, fosse “un diverso punto di vista” (Verdino 1998a, XXXIX) contrassegnato dalla luce¹. Indicava, coinvolte nel rinnovamento, tre raccolte (*Per il battesimo dei nostri frammenti*, *Frasi e incisi di un canto salutare* e *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*), composte in appena nove anni, tra il 1985 e il 1994: un piccolo *corpus* nel quale si era consumato, secondo quanto annotato

¹ “A un certo punto ho avvertito il prevalere della luce sul colore. La luce mi ha occupato molto di più negli ultimi anni rispetto ai miei inizi dove la luce è associata al colore, dà sostanza ai colori. Poi mi sono reso conto che la luce è un mondo a sé, autonomo, che crea l'altro. C'è una specie di radiosità e fulgore avvertito come tale e avvertito come mistero. Nei primi libri si trattava di luce metaforica mentre ora non mi sembra più una metafora, è realtà indipendentemente dagli effetti che produce” (Luzi 1997, 32).

da Stefano Verdino, un percorso da “opacità a splendore” (*ibidem*), con una progressiva riduzione delle “zone d’ombra un tempo predilette da un poeta di origine ‘notturna’” (*ibidem*). Solo, però, nell’ultima *plaque*, di cui ci occuperemo tentandone una lettura testuale, il luminismo diventa centrale (ivi, XLVIII), assumendo sfumature e figurazioni che si chiariscono se accostate alla produzione poetica e saggistica del Luzi contemporaneo o immediatamente precedente.

Evidente è l’influenza di alcuni modelli, la coerenza a certe premesse poetiche, che determinano il reiterarsi di temi e motivi. Il legame con il *Paradiso* appare scontato, se non altro per l’uscita, a un mese dalla pubblicazione del *Viaggio*, di un librettino di esegesi ad un’antologia di terzine sulla luce tratte dalla terza cantica dantesca. D’altra parte Luzi, proprio negli anni tra il 1990 e il 1993², ricordava di aver lavorato con particolare assiduità su testi che ruotavano intorno ai temi della luce e del viaggio; e che questi testi avevano finito per comporsi come un percorso nel quale la finalità della ricerca, il senso ultimo e pieno dell’arte e della vita era reso con un trionfo di luce:

Nell’ultimo libro che ho scritto Simone Martini, grandissimo pittore, è chiamato da qualcosa a ritornare alle sue origini; e non solo è la nostalgia della patria – da Avignone a Siena, dalla Corte pontificia alla sua città di pittori – ma è un richiamo alla sua origine, a rileggere sino in fondo il senso della sua vocazione. Perché sente che c’è un punto che l’arte non ha ancora raggiunto: sente che l’arte ha semplicemente riflesso il mondo, glorificandolo forse, ma non superandone le antinomie e i contrasti. Lui, grande colorista, con il suo cromatismo ha avviato la grande pittura di Siena, l’ha accesa, e tuttavia sente che il colore, pur così luminoso, è sempre differenza; e invece c’è una luce che unifica tutto, che è quella che lui vorrebbe dipingere, che vorrebbe raggiungere. (Luzi 1997, 127)³

All’elemento luminoso non spetta solo il ruolo di *strumentum* figurativo: piuttosto, è Luzi stesso a dircelo, compiuto il processo di annullamento della metafora⁴, la luce ottiene il duplice stato di “evento e linguaggio” (Luzi 1994, 11), accadimento e narrazione realizzando, con questa composizione di opposti, così come riteneva fosse riuscito a Dante, una di-

² Che il motivo della luce si fosse fatto pressante per Luzi in quel ristretto giro d’anni lo conferma anche Stefano Verdino ricordando come, su testimonianza dello stesso autore, dopo il 1990 e fino alla stesura definitiva nell’estate del 1993 Luzi avesse cominciato a lavorare “su una serie di immagini e motivi legati al viaggio e alla luce” (Verdino 1998b, 1747).

³ Cfr. Piovani, Porta 1995, 127.

⁴ “Da questa assoluta immedesimazione tra tema e modo, che supera e annulla la metafora, prende avvio l’opera celeste, l’alchimia suprema del Paradiso” (ivi, 11-12). Ma basti pensare anche a “Seme” “da dove si spicca questo canto / pari a se medesimo / in cui muore la metafora, / muore infinitamente” (Luzi 1998, 1101).

mensione di realtà piena (Luzi 1997, 32)⁵. Il “rinnovato dantismo ora paradisiaco che caratterizza la raccolta, dopo quello infernale e purgatorio tra *Primizie del deserto* e *Nel magma*” (Verdino 1998a, XXXIX) non esclude, comunque, una certa presa di distanza da alcuni aspetti della *Commedia* in particolare dall’ermeneutica del reale che ad essa è sotteso. Proprio la ricerca di una sintesi nella luce, quel superamento di “antinomie e contrasti” (Piovani, Porta 1995, 127) che auspicava l’arte di Simone, e quindi la sua poesia, riuscissero ad ottenere, conduce il poeta a scompaginare l’esistenza di “un’architettura” (Luzi 1994, 7) e di una gerarchia tra umano e divino che invece nel poema trecentesco non viene mai meno⁶. Una coesione, mutuata a suo dire dal pensiero del teologo Teilhard de Chardin, tale da permettere all’uomo di avvicinarsi al divino e accoglierlo in sé senza snaturarsi. Nessuna “condizione di pena”⁷, frutto di una disobbedienza adamantica a macchiare il destino dell’uomo ancor prima del suo attuarsi, bensì la possibilità, da cogliersi sempre nel suo “divenire” (Luzi 1997, 27), di un apporto originale, come l’arte e la poesia, alla vita e alla storia universale.

La riflessione passa, mantenendosi intatta nei termini, ai testi della prima sezione della raccolta garzantiana del 1994 che ospita le riflessioni dell’“immaginario studente di teologia che si accompagna al viaggio” (Verdino 1998a, XLVIII). Perché il ritorno a Siena di Simone Martini

⁵ “Scritto, sì, ma in quale / impercettibile scrittura / era quell’alfabeto? / ne scriveva / lui per luci / ed immagini una parte, / ne magnificava in oro e azzurro, / carminio l’umiltà, il fulgore, / è vero ma non ne decifrava / punto il senso, intatto traversava / la sua opera il mistero. Arte, oh arte!” (Luzi 1998, 1091).

⁶ “La gradualità che è stata osservata ha indubbiamente il suo fondamento teologico e anche il suo riscontro mitico nella classicità, ma è nell’ordinato incremento insieme spirituale e intellettuale che trova la sua fatalità poetica: e proprio questo effetto rende reciproca la connessione. È la luce della crescita, del fiore che si apre e ne ha appunto la casta e sapiente autorità. Sappiamo di essere nel suo regno, assoggettati al suo dominio, beneficiati dalla sua legge” (Luzi 1994, 10).

⁷ “A me costituzionalmente non torna la condizione di pena connessa originariamente alla vita; non credo che la nostra calata nell’Essere del tempo sia espiatoria. Perciò quando ho trovato che il pensiero di Teilhard de Chardin, negli anni Cinquanta, è stato trovare in un organico discorso quello che *in nuce* avevo sempre avvertito. Teilhard inserisce la storia umana nella prospettiva divina da teologo, non tanto fortunato nella sua udienza ma teologo credo fondamentale nel nostro tempo; e io mi trovo perfettamente in questo discorso che vede una più sottile integrazione di creatore e creatura in divenire e non in una statica di netti confini di divino e umano. Perciò sono costituzionalmente avverso all’espiazione aprioristica. Ad esempio la negazione dell’esperienza dell’uomo mi è sempre sembrata improponibile. Fin dall’inizio della mia poesia c’è una barca e ci aspetta un viaggio da fare: ‘Amici, ci aspetta una barca e dondola / nella luce ove il cielo si inarca / e tocca il mare...’ E facciamolo questo viaggio, vediamo di che si tratta: questo è stato un po’ il mio filo, attraverso gli anni, non sempre fiduciosi” (Luzi 1997, 27).

(ritorno inventato avverte la nota di apertura, dal momento che il pittore morì ad Avignone nel 1344) è immaginato compiuto da una carovana medievale composta dalla moglie Giovanna, dal fratello Donato e dalla sua consorte “bella e strana” (Luzi 1998, 954) anche lei di nome Giovanna, nonché dalle loro figlie, da qualche domestico e da uno studente, appunto, “che rientra al termine dei suoi studi a Siena: testimone, interprete, e cronista nonché parte integrante dell’avventura” (*ibidem*). Dodici poesie, dunque, segnate da un continuo interrogarsi sull’esistenza del divino, un tormento nella visione del teologo, che spinto da un rovello noetico, figurato in una “luce intellettuale, non ancora piena d’amore” (Luzi 1994, 9), quale quella che Luzi aveva individuato nel primo canto del *Paradiso*, indaga il senso e la direzione, ma anche l’adeguatezza del proprio desiderio di Dio⁸, “vampa sottile” (Luzi 1998, 964) che tutto “appariglia” (*ibidem*) e che assorbe completamente in sé l’uomo perso “nell’enigma della sua specie” (*ibidem*). Il giovane non può non constatare una certa umbratilità negli individui (ivi, 964), una tendenza a vivere in “pelaghi di densa oscurità” (ivi, 961), consumando i giorni in “infime radici” (*ibidem*) che pure non impediscono alla creatura sensibile di tessere un “filo / luminoso / e doloroso” (ivi, 965) che rechi in sé l’impronta della “cava eternità” (*ibidem*), perché inestinguibile è il legame “rilucente d’assenza e d’imminenza” (ivi, 960) che la tiene avvinta a Dio. Ritorna quindi l’immagine dicotomica suggerita dal Vangelo di Giovanni; ma l’uomo luziano non rifiuta la luce per le tenebre perché la luminosità e quindi il divino gli appartengono.

Fin da “Calava a Picco su di lui il verdetto”, che apre la seconda sezione, “Vigilia”, Simone è descritto come un *pastiche* di grandiosità e bassezza, solarità e tenebre. Il percorso che si trova a compiere non è altro che la ricerca, esemplare, di una forma espressiva autentica che sia capace di interpretare la vita nella sua pienezza. La meta è un non luogo, privo di tempo, “punto di luce e di fusione” (ivi 971) in cui potrebbe compiersi, in “un diluvio di presenza” (ivi, 973), l’accecante identificazione col divino. Il suo essere artista lo predispone all’accoglimento della “sovrumana grazia” (ivi, 981) per compiere l’ascesa al Paradiso, trasformando il baluginio ambiguo del reale in immagine trionfante, risplendente di luce e di ori⁹. Ma per scorgere la “breccia” (ivi, 966) che si apre all’improvviso, da attraversare per compiere il rito, dantesco anch’esso, della purificazione

⁸ “Mi prende / in sé quella forza, / mi lascia alla mia sorte / l’ondata. / Così conosco il filo / di crine sibillino / che congiunge / separazione e unione. / Questo ardevi / ch’io sapessi? / Forse ancora non lo so? / Non abbastanza?” (Luzi 1998, 966).

⁹ “A lui / viene, perché in immagine si acclari, / perché in immagine si stampi / e rifulga il suo lavoro / o lo smaghi e lo catturi / con le sue terre, i suoi azzurri, / i suoi ori. Oh delirio / di sovrumana grazia” (*ibidem*).

dal ricordo della vita passata, e ricevere così il “sacramento della luce” (*ibidem*), Simone deve attendere “lumen de lumine” (ivi, 986), lo sfavillio che scioglie nel chiarore, senza consumarla, la sostanza di un ritratto perché solo l’intervento di Dio trasforma la visione, lascito antico di “remote antiveggenze” (ivi, 981), in figura. Il tocco dell’angelo però, sollecita una luminosità della quale l’uomo è già invaso e che dal suo corpo si traspone nell’opera affinché l’epifania divenga fulgida. A rendere sacro ciò che è perituro c’è il dolore, segno esemplare di mortalità, attraverso cui passare perché reale e soprannaturale divengano meno distanti. Luce, dunque, di natura divina, irraggiata sull’uomo ma anche dall’uomo¹⁰ a forgiarne il valore.

Non tutta l’arte, però, può compiere il miracolo e condurre, attraverso la “radiosità” (Luzi 1997, 32), alla vera “sostanza”¹¹. Né scrutare “il laborioso facimento” (Luzi 1998, 982) del pittore può davvero aprire alla conoscenza del mistero. Alla base infatti è necessaria la scelta, tutta umana, di resistere alla tentazione di una bellezza priva di “storia” (*ibidem*)¹² e quindi di vita¹³ ricercando, come avrebbe scritto nel saggio critico “Le parole agoniche della poesia”, una parola dotata *ab origine* di forza creatrice (Luzi 1997, 295) tale da renderla non asservita al pensiero ma in grado di

¹⁰ “La luce ha il suo risalto proprio perché c’è la tenebra. Giovanni dice che l’uomo ha preferito la tenebra, ma bisogna vedere se anche la tenebra a sua volta non abbia una luce. C’è la luce nera, perché tutto nel nostro linguaggio è metaforicamente diviso tra luce e tenebra. Forse anche nella tenebra c’è l’opera di Dio, rimane comunque un mistero” (Luzi 1997, 34-35).

¹¹ “Nel *Pensiero fluttuante di felicità*, in *Fondamenti invisibili*, io vedo una figura femminile in piena luce, abbagliata: ‘Finché una luce senza margini d’ombra / illumina l’oscurità del tempo / risale ad uno ad uno i suoi tornanti / e m’accorgo di te entrata nella mia vita / neppure mi chiedo da che parte e quando / e se lo sei o se invece sei sorta / su dalla profondità di notte in notte affiorando.’ Allora scoprii che il mondo non apre a sufficienza le sue porte all’universo luminoso, salvo in qualche figura che è annunciatrice di questo, l’angelo che annuncia ed esiste. È da allora che prende corpo questa visuale, che è una visione dell’impero della luce. Vedo che è privilegiata la stagione dove è inarginata la luce e sempre più ho sentito questa esaltazione a cui è congiunto un aspetto etico e noetico. Gli accidenti del mondo sono sempre più relegati, in questa visione, nella loro pretestualità, mentre la luce mi apre alla sostanza” (ivi, 34).

¹² Ma similamente anche in “Aderge al primo oriente” (ivi, 974).

¹³ “Io non ho mai accettato questa opposizione tra natura e storia. Anche la storia umana con le sue anomalie è nei limiti della natura, come è anomalo il corso degli eventi naturali, delle volte. E ho finito per dare grande rilievo alla storia umana che prima genericamente tendevo a sottovalutare. La storia umana è una proiezione della creazione, forse effimera ma concorde con l’espansione del mondo, con il processo dell’universo. Però anche questa storia non l’ho vista come una realtà dialettica alla natura in quanto la natura comprende anche la storia” (ivi, 64).

generarlo¹⁴ e capace, al tempo stesso, di immergerlo nel flusso metamorfico dell'esistenza¹⁵.

Nel momento in cui Luzi celebra, siamo ormai al centro della raccolta, il "pensiero ... / pieno di musica e luce" (Luzi 1998, 1005), si scopre l'oscurità, la perdita, "il sangue, i suoi spaventi / le sue furenti cupidigie" (ivi, 1013). La percezione del divino non protegge Simone dalla malattia, sprofondandolo, agonizzante, in un delirio di incubi oscuri. Il protagonista si ammala, viene ricoverato intontito, farneticante. Il tempo "fran[a]" (ivi, 1016), la memoria "tracoll[a]" e la "notte biblica" (ivi, 1017) che l'allucinazione produce si popola di un "sicario" (ivi, 1019) e dalla sua "tenebrosa clitemnestra" (ivi, 1018): immagini disegnatrici che spaventano Giovanna, incuriosita inizialmente da quell'involucro di fogli fissati col fermaglio che il marito tiene vicino a sé. La malattia è "buio" (ivi, 1019), "perdita" (*ibidem*), "gorgo" (*ibidem*) oscuro che riconduce all'origine, all'"intatta animalità" (ivi, 1013) priva di "pietas" (*ibidem*) e di "umana intelligenza" (*ibidem*): la scopre anche la moglie di Donato che, "agghiacciata da terrori" (ivi, 1009), combatte la fragilità di una "mente che si oscura" (ivi, 1011), popolata da "insidie e mostri" (ivi, 1009) che la torturano condannandola al dolore e alla demenza.

Se dunque lo sfavillio luminoso è proprio dell'intelligenza e del sapere, dell'intuizione e della percezione del divino, al contrario malattia, follia e morte appartengono all'ambito semantico dell'oscurità. La guarigione fa scomparire, seppur a fatica, gli incubi: sul "far del giorno" (ivi, 1021) si diffonde il suono delle *aubades*, la luminosità "cresce" (ivi, 1023) e "matura" (*ibidem*) e prende corpo il sogno di un vegliardo che danza librandosi nel cielo verso l'"abisso della ... troppa luce" (ivi, 1027). Ma Simone si troverà ad affrontare altre notti, segnate da una diversa sofferenza: il conflitto con un'opera che non sempre traduce i desideri di chi l'ha creata e che quindi non dona gioia lasciando piuttosto l'artista escluso da una "festa" (ivi, 1065) che si alimenta di "fulgori" (*ibidem*), "lampi" (*ibidem*) e "fiamme" (*ibidem*), "farfalla-ombra" (*ibidem*) costretta a volare in una natura leopardianamente "arcigna" (*ibidem*), "ferrigna" (*ibidem*), "poco amena" (*ibidem*), "niente amica" (*ibidem*).

¹⁴ "Ho sentito fin da principio il valore creante della parola, mi ha affascinato non la sua virtù descrittiva di ciò che esiste, ma il potere di generare il pensiero e le sue forme. E infatti credo che ogni pensiero che conti nasca dalla parola che lo esprime, nasca esprimendolo, nasca manifestandolo nella parola così come accade nel verbo giovanneo per ritornare appunto al principio di tutte le cose" (Luzi 1995, 294).

¹⁵ "L'arte che si prefigge di combattere gli effetti apparenti del tempo con la sua presunzione di indelebilità non è la poesia che giace al contrario con estrema confidenza sul fondo del suo elemento che è proprio il divenire, la trasformazione, la vita. Il massimo di potere creativo che possiamo immaginare concesso alla poesia è, dunque, di entrare nel vivo del processo inesauribile della creazione *in toto* captandone il ritmo di distruzione e di origine, facendone il suo stesso respiro" (ivi, 138).

Tutta la terza sezione è dunque permeata dalla percezione del limite e della mancanza, da intendersi come incapacità, incompletezza e difettività dell'uomo. Vi domina il senso del tempo terrestre che segna le tappe del ciclo vitale di nascita e morte, ma anche di sonno e di veglia, ombra e luce¹⁶, espressione di un mondo naturale nel quale l'individuo rispettosamente si colloca e nel quale si specchia. Il ciclo vitale dell'uomo si accompagna a quello della natura e in essa la storia umana lascia la sua impronta. A notti inquietate da sogni ricorrenti (ivi, 1027) seguono "albe" (ivi, 1022) incantate e faticose (ivi, 1025) e giorni sfavillanti di sole uscito a rompere improvvise caligini (ivi, 1031). Ed è l'immagine dell'acqua la più frequente, spesso fiume sul quale riverbera "un diluvio / di luce" (ivi, 1000) o che si "adombra" (*ibidem*), divenendo una massa oscura e limacciosa. Il purgatoriale passaggio del tempo sollecita la riflessione sulla morte e sul bisogno umano di eterno. A dominare infatti l'istinto della generazione e il bisogno di "resurrezione" (ivi, 998) e la fede in un "ricominciamento" (ivi, 992) dentro e fuori dal tempo¹⁷, in una totale "trasformazione del tutto in un'unica sostanza" (ivi, 996). D'altra parte, come abbiamo già visto, Luzi credeva che la parola dovesse raccontare un prodigio, quello della vita nel suo continuo generarsi e che all'uomo fosse permesso, pur nei limiti della sua finitezza, di prender parte fattivamente al mistero¹⁸ attraverso l'arte, essenziale a risvegliare la "creatività" (Luzi 1995, 295) e a investirlo di un potere demiurgico simile, sebbene non ugualmente potente, a quello del Padre¹⁹. Il poeta infatti è chiamato, attraverso la de-

¹⁶ "Viene / da loro / come dissepolto un canto / cupo / che lentissimamente si trasmuta / in chiarore celestiale, in squilla, / ultraluminosa guglia. / Ha / una luce l'ombra, / una voce il nembro / nell'incommensurabile concerto" (ivi, 999).

¹⁷ "Ci attira a sé, ci dissolve / nel gorgo senza fondo / della sua verde accoglienza, / ci disfa, ci riforma / leggeri / nel suo arioso grembo, / maga-madre-dominica / elargitrice di assenza / che ci rimette ogni debito, / ci cassa da ogni libro / e tutti ci cancella dal passato e dal presente. / Per un dopo / forse, per un ricominciamento" (*ibidem*).

¹⁸ "Le parole che non corrispondono più e non hanno più verità, noi diciamo che sono lettera morta, lettera cioè abbandonata dallo spirito. Ora la poesia, per il fervore intimo che è inseparabile dalla sua parola, è l'affermazione dello spirito contro la lettera. La sua ambizione è di non avvilire la parola fino a diventare lettera morta ma di rivendicare alla parola la sua natura primaria, il suo essere spirito: di non dissociarsi dunque dalle attività della creazione. È sempre una battaglia tra la vita e la morte, in un certo senso: chi scrive deve uccidere parole già moribonde o liberare il terreno dalle parole già morte perché nasca una parola nuova, che non è necessariamente un neologismo ma è una parola rinnovata nella sua dignità e integrità di senso" (Luzi 1995, 301).

¹⁹ "Ecco allora che il ben più piccolo demiurgo che è il poeta gli si accosta non nella potenza ma nell'autorità della parola; ma nella autenticità che proprio da lui deriva, nella esecrazione della falsa parola, della parola che non dice e che è strumento di ipocrisia, sepolcro imbiancato, formalismo, cerimonia: il dramma del Vangelo che uccide per dar vita si ripete in ogni vero poeta che deve far giustizia di tanta lettera morta perché lo

signazione del nome, a compiere la “morte” (ivi, 137) e la rinascita della parola per restituirle ogni volta un’intatta “vitalità” (*ibidem*).

L’indagine sulla capacità genetica del linguaggio si accompagna nella meditazione luziana degli anni Ottanta-Novanta²⁰ a una riconosciuta “centralità cristica” (Luzi 1997, 30)²¹, da leggersi nell’attenzione ai misteri dell’incarnazione e della resurrezione (il *verbum* che si fa vita e luce) e ad una particolare vicinanza alla figura femminile e mariana²², “veicolo del sacro” (ivi, 19), espressione della “carità” (ivi, 90), “umana e trascendente” (*ibidem*) insieme. Non stupisce, quindi, che anche la raccolta ne rechi traccia: nelle prime tre sezioni si susseguono linee curve e accoglienti: “varco” (Luzi 1998, 966)²³, “cavità” (ivi, 980), “ventre” (ivi, 984), “vulva” (*ibidem*), “cavern[a]” (ivi, 967) “vaso” (ivi, 994) e “bacino” (*ibidem*), simboli della trionfante fecondità mariana, in opposizione alla “mancata maternità” (ivi, 994) di Giovanna che apre “Carovana”, la parte più potentemente creaturale dell’intera raccolta. Naturalmente si tratta di un’apparizione sempre collegata a elementi di luce e vita, “inestinguibile favilla” (ivi, 984) dal luminoso “grembo” (*ibidem*), portatore del divino (*ibidem*).

Dopo “deliri, vaneggiamenti e visioni”²⁴ – che segnano la quarta sezione della raccolta – l’arte di Simone raggiunge “il rigoglio, la maturità, la festa” (ivi, 1969). Ai chiarori mattinali delle numerose albe, ai “balugini[i]” (ivi, 997) e “barbagli” (*ibidem*)²⁵ si sostituisce il “fulgore

spirito trionfi: nell’ideazione, nell’espressione. Nella parola dunque che è testimone non del creatore e del Padre come nel Vangelo di Gesù, ma della creatura: mentre l’oggetto d’amore è l’uomo, sempre” (ivi, 279).

²⁰ È molto vero quello che stai dicendo sul silenzio della natura. Anch’io l’ho sentito come mancanza nella letteratura, dove c’è più attenzione all’immagine (il paesaggio) che non alla forza e al principio. Anche in questo caso conetterei la centralità cristica con la centralità cosmica: per me questa è una necessità di ordine spirituale e mentale nei confronti di tutto il resto” (Luzi 1997, 30).

²¹ Ugualmente in “Io ho sempre messo al centro il Cristo” (ivi, 24).

²² “Dapprima Maria l’ho vista iconicamente; è una immagine per un ragazzo, dove si ritrova la madre con il più squisito senso della protezione e dell’autorizzazione. Poi dopo l’ho vista come un punto di salvaguardia non solo perché la preghiera e la liturgia puntano su questo, ma anche perché un’intermediazione tra divino e umano non l’ho mai potuta separare da lei. Tu puoi dirmi, già il Cristo è questo. È vero ma il Cristo si riappropria di tutto il suo divino, mentre lei è sospesa nella devozione, nella dedizione e nell’aspettativa del giudizio. È perciò la più dolce intermediazione possibile che naturalmente siamo noi a costruirci ma che sembra offerta spontaneamente dalla storia” (*ibidem*).

²³ Ma anche in “Via da Avignone” (ivi, 977).

²⁴ “Dopo la malattia. Deliri, vaneggiamenti e visioni” è il titolo della quarta sezione della raccolta.

²⁵ Lo stesso in “È fermo il fiume” (ivi, 1008).

di forszia” (ivi, 1035) del “sole” (ivi, 1031)²⁶ e del fuoco” (*ibidem*)²⁷, “dilagante” (ivi, 1048) e “irrefrenabile” (ivi, 1049) e la “calura” (ivi, 1050) di un “luglio” (ivi, 1066) ardente che illumina il “frumento” (ivi, 1082) dorato nell’incanto dei “meriggi” (ivi, 1078). Luzi attua lo stesso procedimento di “intensificazione”²⁸ linguistica individuato nell’opera dantesca, scegliendo verbi come bruciare (Luzi 1998, 1037), abbacinare (ivi, 1039), cuocere (ivi, 1050), infiammare²⁹, per rendere l’intensità del desiderio di Simone, l’amore per un’arte capace di condurre a un “paradiso di salute, / di luce e di libertà” (ivi, 1073), summa di “ardore” (*ibidem*) e “contemplazione” (*ibidem*). Insistito l’interrogarsi sul senso del proprio operare mentre un tripudio di oro, turchese e carminio aspettano il miracolo della “trasmutazione” (ivi, 1077) in “radiosità piena” (*ibidem*). Ed ecco che l’incanto si compie, in un susseguirsi di stelle luminose. È il segno del passaggio dalle “cose” (ivi, 1081) alla “spera / della loro vera forma” (*ibidem*): l’essere si eleva ad altezze dove Simone con stupore ritrova “insospettate concretezze” (ivi, 1084). Così il “servo della vita” (ivi, 1059), sottoposto all’“angustia” (ivi, 1069) dell’“indecifrabile conditio” (ivi, 1073) umana, pur incapace di comprendere il senso e il mistero del mondo e l’“insondabile principio” (ivi, 1095) che lo governa, si riscopre in grado di riconoscere “verità credute mute” (ivi, 1090) e di trasformare l’esistente³⁰, che analizza e interpreta in realtà “leggibile ... come vita / e parimenti come morte” (Luzi 1998, 1102).

Siena, meta del viaggio, è descritta come luogo di accecanti luminescenze e di “nuovi luminosi incanti” (ivi, 1084). Luzi altrove l’avrebbe ricordata per “la violenza della luce ribattuta dalle pietre e dai cotti”³¹ o

²⁶ La medesima immagine è presente in “Nel ricordo o nel presente?” (ivi, 1059) e in “Pietre, aria, il chiaro rudimento” (ivi, 1061).

²⁷ Così in “Leone” (ivi, 1050).

²⁸ “Non disponiamo di altro modo se non dell’addizione a significare questi eventi che intensificano lo stato di apprensione dell’anima di fronte all’incognita che si rivela ‘ferro bogliente’ (e dunque incandescente), che ‘esce dal foco’ (già ardente), ‘giorno aggiunto a giorno’, ‘ciel d’un altro sole adorno’, duplicazione, somma. Lungo questi avvenimenti interni alla luce procede l’itinerario della perfezione” (Luzi 1994, 11).

²⁹ “Entra, sera di sole / sera estrema di solstizio / nel costato di Firenze, / ne infla obliquamente / i tagli, le fenditure, / ne infiamma le ferite, / le croste, le cicatrici, / ne infervora le croci, / le insanguina copiosamente” (ivi, 1059).

³⁰ “Simone Martini rappresenta la dicibilità del reale, una frontiera che si pensa sempre di avere sfondato e che invece continuamente si presenta” (Di Stefano 1993, 17). Ma anche “Sì la poesia è il reale, il reale assoluto se vogliamo insistere su quel fascinoso vocabolo: solo, non verità opposta ad inganno, ma il reale che dal profondo della realtà del mondo trova la voce giusta per enunciarsi” (Luzi 1995, 138).

³¹ “Più tardi, in anni vissuti a Siena, nella violenza della luce ribattuta dalle pietre e dai cotti o di fronte alle lampade vivide che si spalancano a perdita d’occhio sotto i suoi spalti mi sembrò di percepire, oscura ventilazione, la pienezza di un enigma che

per “le lampade vivide che si spalancano a perdita d’occhio sotto i suoi spalti” (Luzi 1998, 1074). Il ritorno al luogo di origine sembra chiudere, facendo coincidere passato e futuro, il cerchio dell’esistenza: e nell’estrema vecchiaia il pittore aspetta il punto conclusivo dell’opera e della vita per scioglierne finalmente il mistero. Ma non è qui, nella sesta sezione del *Viaggio*, che la raccolta di poesie si conclude bensì con l’osservazione di un nuovo ciclo naturale, il risveglio della “terra orciana” (ivi, 1119) dopo l’inverno, il germogliare del seme, l’arrivo della fredda Pasqua (ivi, 1121), superate da un rigoglio di frumento nel “fuoco” (ivi, 1126) di un’estate dai giorni brucianti e notti di “sperdute luminarie” (*ibidem*) ad indicare, nella manifestazione tutta terrestre del fulgore, ancora una volta, quella commistione tra materia e divinità che connatura la vita dell’uomo nella sua verificabile generazione e nella sua non documentabile resurrezione. D’altra parte del singolo e delle sue passioni non rimane traccia nel continuo perpetuarsi dell’esistere. Le stesse folgoranti intuizioni dell’artista si annullano in questa natura attraversata dalle stagioni. È un’ultima, senile riflessione sulla fugacità del tempo, sull’angoscia di scoprirsi mortale, e sul desiderio d’“illusorie perennità” (ivi, 1129) che termina, dopo tanto travaglio, con una invocazione alla “vampa” (ivi, 1131) nella quale “tutto senza ombra flagra” (*ibidem*), espressione dell’“essere intero e inconsumato” (*ibidem*), infinita perfezione divina o proiezione dell’indomito desiderio umano. E sebbene la visione non abbia in sé la sicurezza, tutta medievale, del divino e permanga piuttosto, fino al limite ultimo, il dubbio che la “trasparentissima sostanza” (*ibidem*) possa essere “paradiso” (*ibidem*) o possa recare l’insidia dell’umana doppiezza, intatta si mantiene, nonostante l’incertezza, una letizia piena (ivi, 1031), pur nella coesistenza con la pena, e l’inquieto e incessante “desiderio” (ivi, 1068) di un oltre.

Riferimenti bibliografici

- Ariani Marco, a cura di (2009), *La metafora in Dante*, Firenze, Olschki.
 — (2010), *Lux inaccessibilis: metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne.
 Di Stefano Paolo (1993), “Mario Luzi. Dalle macerie, in attesa di rigenerazione”, *Corriere della sera*, 19 agosto.
 Lupo Giuseppe (2012), *In viaggio con Mario Luzi: studio del Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, Milano, Abetidore.
 Luzi Mario (1994), *La luce: dal Paradiso di Dante*, Forte dei Marmi, Galleria Pegaso.
 — (1995), *Naturalizza del poeta. Saggi critici*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Milano, Garzanti.

si pronunziava e mi interrogava” (Luzi 1995, 108). Ma Luzi parla anche di “luminose lande” per le terre senesi in “Terra ancora lontana” (Luzi 1998, 1074).

- (1997), *La porta del cielo: conversazioni sul cristianesimo*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Fabbri.
- (1998), *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino, Milano, Mondadori.
- Nicoletti Giuseppe (1997), *Per Mario Luzi*, Atti della giornata di studio (Firenze 20 gennaio 1995), Roma, Bulzoni.
- Piovani Elena, Porta Gianfranco, a cura di (1995), *Il riscatto della parola. Testimonianze di poeti: Giudici, Luzi, Sanguineti, Zanzotto*, Brescia, Grafo.
- Rigo Paolo (2013), "La luce su di sé. Il bisogno della luce nell'ultimo Luzi", *Rivista di studi italiani* XXXI, 1, 437-470.
- Verdino Stefano (1998a), "Introduzione", in Luzi 1998, XI-LIV.
- (1998b), "Apparato critico", in Luzi 1998, 1293-1823.
- a cura di (2003), *Mario Luzi cantore della luce*, Assisi, Cittadella.

“FATTASI QUASI ROVINA DI SE STESSA”.
LA LUCE NELL’OPERA DI GIOVANNI TESTORI

Federico Fastelli

Università degli Studi di Firenze (<federico.fastelli@unifi.it>)

Abstract

This article analyses the fundamental role that light plays in Giovanni Testori’s work, particularly in terms of the narrative and poetic spheres. To this end, it emphasizes both the importance of the pictorial code in the writer’s literary mimesis and his reflections on religion. This article, therefore, will focus mainly on the novel *La cattedrale*, in which light itself becomes the subject of the narration, which is intimately linked to Testori’s original interpretation of the Holy Scriptures.

Keywords: *Giovanni Testori, light, novel, poetry*

Il macrotesto letterario di Giovanni Testori, come ottimamente rileva il suo più fedele critico, Fulvio Panzeri (cfr. Testori 2003b, Panzeri 2003), è concepito e strutturato secondo ampi cicli, che ricordano e distinguono lavori assai differenti da un punto di vista del genere utilizzato – dalla narrativa dal sapore vagamente neorealistico dei *Segreti di Milano* (1954, 1958, 1959, 1961; poi in Testori 2003a), al poema de *I Trionfi* (in Testori 2003b [1965], 2-339), dalle prove ecfrastriche del *Dies Illa* (ivi [1965-1967], 395-444), alle rivoluzionarie riscritture teatrali de *La monaca di Monza* (ivi [1967], 445-565) e dell’*Erodiade* (ivi [1969], 567-617) o, più tardi, della celebre “trilogia degli Scarrozzanti” (1972, 1974, 1975; poi ivi, 1139-1374); e ancora, dalla poesia d’amore di *Per sempre* (ivi [1970], 749-856), *Alain* (ivi [1973], 863-884) e *A te* (ivi [1972-1973], 885-951), sino al poema in prosa de *La cattedrale* (ivi [1974], 1051-1138); e infine, nella stagione più tarda, dal recupero di una narratività allegorica in *Passio Letitiae et Felicitatis* (ivi [1975], 1375-1492) fino alle scritture paraliturgiche di *Interrogatorio a Maria* (in Testori 2013 [1979], 63-99) e *Factum est* (ivi [1981], 100-155). A tale eterogeneità di forme corrisponde, però, una sostanziale congruenza da un punto di vista tematico e contenutistico. Come ha scritto Teresa Spignoli in un saggio del 2010, tutte le opere di Testori sembrano ruotare, in effetti, attorno a “un identico nucleo tematico, ravvisabile nel senso tragico dell’esistenza e della storia, e identificato nel dolore connaturato al destino dell’uomo, nel dramma della nascita e della morte, come nello scandalo della finitezza della vita umana di contro all’infinità di Dio” (174).

Ora, ripercorrendo anche superficialmente i diversi cicli della produzione testoriana non potrà sfuggire che, sia ad un livello meramente contenutistico, sia a livello per così dire filosofico-speculativo, sia, infine, in maniera più ampia, per ciò che riguarda le tecniche compositive, e qui mi riferisco specialmente alla produzione narrativa, la luce costituisce un tema, un concetto, ma anche una categoria interpretativa della realtà e, quindi, uno strumento tanto epistemologico quanto – si vedrà poi in che senso – retorico di capitale importanza. La tesi di questo intervento è dunque che il nucleo permanente della produzione di Testori, cui sopra ci riferivamo, possa essere spiegato attraverso l'analisi della complessa e proteiforme riflessione dello scrittore sul concetto di luce. In questo senso si dovrà intendere la luce secondo tre declinazioni differenti che sembrano attivarsi progressivamente negli anni, sovrapponendosi l'una all'altra, e infine tornando a coincidere. Possiamo riconoscere: 1. una luce mortale, come portatrice di forma, e dunque come modalità espressiva della natura stessa, nonché delle arti mimetiche; 2. una luce divina, eterna, come verità incomprensibile della conoscenza, in contrapposizione con ciò che Testori chiama Lume della ragione, o scienza; 3. la luce della Carità, come contraddittoria fedeltà dell'uomo all'infinità incomprensibile e muta di Dio.

In un recente intervento dedicato al magistero di Roberto Longhi sulla narrativa di Testori, e particolarmente su *Il ponte della Ghisolfia* (2003a [1958], 195-482), Riccardo Donati ha ampiamente mostrato l'importanza della tecnica "luministica" (Donati 2016, 90), come la definisce il critico, adottata dallo scrittore nella prima fase della sua carriera. Se nel *Dio di Roserio* (in 2003a [1954], 67-194), infatti, prevale una "brutale" (Donati 2016, 189) luce meridiana, è ne *Il ponte della Ghisolfia* che l'attenzione per il dato visivo, ed in particolare rispetto ai contrasti tra ombra e luce, si trasforma in un vero e proprio strumento retorico-linguistico. Il tentativo di Testori è quello di "modellare la propria scrittura prosastica sui capolavori luministici seicenteschi" (ivi, 199) in ossequio ad artisti come Francesco del Cairo, Tanzio da Varallo, il Cerano ed altri esponenti del barocco lombardo, cui Testori, in qualità di critico d'arte, dedicherà negli anni seguenti importanti mostre e cataloghi, d'altra parte ampiamente studiati dalla critica. In ogni caso, *Il ponte della Ghisolfia* risulta composto, come scrive Donati, da "una serie di scene urbane i cui protagonisti affiorano continuamente dal buio per poi scomparire altrettanto regolarmente nell'oscurità" (ivi, 191): la luce, qui generalmente artificiale, elettrica, è chiamata a mostrare, o meglio a rivelare, in perenne e implacabile lotta con le tenebre, la realtà, come avviene appunto in Caravaggio. A questa altezza cronologica, quindi, si riconosce distintamente l'influenza longhiana su Testori, specie, come indica Marco Antonio Bazzocchi, rispetto all'idea della realtà come fotogramma, per cui la luce "rivela nella intensità di un istante gli aspetti di un mondo che vengono per sempre fissati e resi eterni" (Bazzocchi 2015, 75). In questo senso, essa "non è solo

un principio figurativo ma anche – e soprattutto – un principio conoscitivo” (*ibidem*). E qui occorre prestare la massima attenzione, perché tale modalità di rappresentazione e di conoscenza, che è presente in tutto il ciclo dei *Segreti di Milano*, cioè sino al 1961, quando viene pubblicato *Il Fabbricone* (in Testori 2003a, 911-1080), adotta, come pure intuisce Giovanni Cappello nella sua monografia dedicata allo scrittore di Novate (cfr. Cappello 1983), un carattere per così dire cinematografico, di immagine-movimento, che negli anni sarà profondamente revisionato. D’altra parte, lo dico per inciso, è chiaro che se di “sapore neorealista” si è mai potuto parlare, si è sempre dovuto farlo in riguardo al motore principale di quel clima, che senza troppi dubbi fu, per l’appunto, il cinema. E nei *Segreti di Milano* le scene sezionate dalla luce, che strappa dall’oscurità brani di vite private della Milano degli anni Cinquanta, non posseggono forse un gusto apertamente cinematografico? In ogni caso, l’espressione della concreta rettifica di tali modalità letterarie avviene in Testori con l’approdo alla poesia e la riscoperta del teatro, che conduce rapidamente a una dimensione poetica affrancata da ciò che Bazzocchi definisce, sulla scorta di Garboli, come “platonismo longhiano”, ovvero quella concezione che fa della pittura un “oggetto di attenzione mentale, e quindi storico, se emerge nella luce della scrittura che la fa esistere, nell’attimo stesso in cui la scrittura la descrive” (Bazzocchi 2015, 77). È in questo senso che occorre intendere, per esempio, il poema *I Trionfi*, dove “il barocco sontuoso” che ne risulta, per dirla con Raboni (2003, XIII), è pure il primo passo per l’enunciazione di un discorso nuovo, maturo a sufficienza per discostarsi dalla proposta del maestro. Quel “Alzati, febbre, / alzati, gran luce!” (Testori 2003b [1965], 5), che si legge nei primi versi del poema, prelude effettivamente ad una rinegoziazione della luce come longhiana portatrice di forma, non, certo, nel senso di una negazione, ma, si intenda, nel senso di una addizione includente, che in primo luogo, su esplicito richiamo agostiniano, si impegna a distinguere luce da luce o, più specificamente, la luce di una vera conoscenza (si vedrà poi in che senso) dalla luce del *Logos*:

L’osannato, venerato Lume della mente;
 il giusto, santo orgoglio di chi intende conoscere
 senza ammettere che conoscenza non esiste,
 né esisterà mai,
 perché il tempo, il grigio lichene,
 la grigia polvere e muffa
 salgono, ecco, salgono su
 da radici più profonde, oscure
 e sconosciute alle nostre.
 (Ivi, 20)

Se il noto brano del libro Quarto delle *Confessioni* di Agostino, che facilmente si riconosce tra le pieghe del discorso testoriano – “quoniam tu illuminabis lucernam meam, Domine; Deus meus, illuminabis tenebras

meas, et de plenitudine tua nos omnes accepimus. Es enim tu lumen verum, quod illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum, quia in te non est transmutatio nec momenti obumbratio” (*Confess.*, IV, 15, 25¹; “poiché alla mia lucerna darai luce tu, Signore: Dio mio, darai luce al mio buio. Tutti abbiamo attinto dalla tua pienezza. Perché sei tu la luce vera, che illumina ogni uomo venuto a questo mondo, tu che non sei soggetto a mutamento né all’ombra alterna dei giorni”) – ancora giustifica platonicamente la speculazione longhiana sulla forma, pure dal brano traspare un’idea che Testori mutua già da San Paolo – “εἴ τις δοκεῖ ἐγνωκέναι τι, οὐπω ἔγνω καθὼς δεῖ γινῶναι” (1 Cor 8, 2; “se uno crede di conoscere qualcosa non ha ancora conosciuto come bisogna conoscere”) – e che potrà essere verificata solo nel 1991, con la traduzione della prima lettera ai Corinzi, o meglio la riscrittura in poesia della stessa. Come sostenne a suo tempo Carlo Bo, è proprio la figura di San Paolo “la chiave principale per aprire la porta del cuore e dell’opera dello scrittore” (Bo in Testori 1991, 119), anche se, almeno a mio avviso, non solo (o forse non tanto) per le motivazioni ricapitolate dal grande critico. Bo, infatti, nella postfazione all’edizione Longanesi della *Lettera* insiste sostanzialmente sul passaggio da un Testori concentrato sulla pietà umana, espressa proprio attraverso l’urlo e la disperazione, a un Testori che finalmente approda alla grande scoperta della Carità come “seme, senso e legge” (ivi, 122), come, insomma, preghiera e speranza. Secondo Bo, Testori avrebbe sempre conosciuto questa verità, ma ne avrebbe avuto paura. Solo in questa fase estrema della sua carriera, avrebbe infine trovato conciliazione con se stesso, rinunciando, quindi, a quell’eversione – sia linguistica, sia religiosa – che aveva caratterizzato la sua produzione giovanile e poi matura, per approdare (finalmente?) ad una parola piena e ferma, capace di riferire una totalità prima mai esperita. Credo, al contrario, che il maggior merito della riflessione testoriana, per come la si deduce dalla sua produzione letteraria, si possa ritrovare piuttosto nella straordinaria coerenza rispetto alla fondamentale intuizione secondo la quale la trasgressione e la Legge partecipano dello stesso movimento, ovvero, cristianamente, per quanto, forse, ereticamente, che il peccato è un’eccezione che supporta e permette la Legge stessa (cfr. Žižek 2006 [2003]). È solo in questo senso che la presenza di San Paolo è verificabile nell’intero macrotesto testoriano, per lo meno a partire da *I Trionfi*. Una lettura retrospettiva, che dagli anni Ottanta risalisse al 1965, restituirebbe coerentemente le matrici del progetto universalistico di un discorso fondato sulla fedeltà all’evento della resurrezione di Cristo come salvezza e sconfitta dalla morte,

¹ Per un’edizione di riferimento delle *Confessioni* si rimanda a Agostino 1990, traduzione, note e commenti di Roberta De Monticelli. Per tutte le citazioni bibliche in originale e le relative traduzioni di riferimento si rimanda a <<http://www.bibbiaedu.it/>>. Per una versione cartacea commentata si veda *La Bibbia di Gerusalemme* (2009), Bologna, Edizioni Dehoniane.

... contro la cagna,
contro il suo liquido escremento,
contro la furia disumana della fine,

come si legge nell'ultima sezione dei *Trionfi* (Testori 2003b [1965], 338) e quindi nell'impostazione di una dialettica di ribellione del Figlio di fronte alla Legge del Padre. Si pensi ai versi conclusivi del lungo poema:

... ben oltre il miracolo
del verbo,
ben oltre il vetro
in cui, magma di carne e sangue,
la via ci ha serrati,
tu vivrai;
le voci, i gridi,
le rondini, i respiri,
altra sete nell'inclemente arsura
dell'amore;
nella bellezza infinita della Storia,
altra bellezza
e nell'adulta forza,
altra, infantile luce;
giovinezza splendente,
perché regga per sempre
il vetro innamorato,
s'espanda la colonna,
nutra di miele e mente
bocche di madri e figli,
di là, ben aldilà
dell'urlo delle stragi,
nella bara dell'odio,
la tua forma,
oltre la povera mia luce,
per me
e poi per te da sempre,
nell'ultimo splendore della vita,
abbia la gloria e l'inno
dell'orrore accettato e della pace.
(Ivi, 338-339)

È palese che l'accostamento tra luce e giovinezza si pone come affermazione di una verità che accomuna tutti gli uomini, in quanto figli. Una verità che, quindi, si manifesta attraverso l'amore, il quale amore, in Testori, non è così ideale (o ipocrita) da celare il proprio volto più carnale e fisico, divenendo anzi, spesso, esibizione provocatoria e talvolta compiaciuta della passione e della sessualità omoerotica. Ma, a questo punto, già il lettore attento avrà previsto il contrappasso, poiché l'altra faccia di Eros è subito espressione di una colpa, del peccato umano in quanto infrazio-

ne della Legge del Padre, ovvero della debolezza della creatura rispetto alla forza impassibile dell'eterno. Ciò emerge con particolare evidenza da una lettura attenta della raccolta *L'amore* (in 2003b [1968], 619-747), e si potrà, intanto, far riferimento a questi versi, tratti dal terzo frammento, come esempio cogente:

Luce,
 alanina luce,
 l'essenza del tuo moto
 vince il rombo,
 sgomina la scienza,
 atterra la coscienza.
 Nel gaudio del tuo giglio,
 al mio ventre
 applicata la tua gloria,
 il mio pianto al tuo riso
 si confonde.
 (Testori 2003b [1968], 623)

O ancora:

Luce dell'alba,
 sangue, rubino e viola della sera,
 latte di pallido capretto,
 punta di lepre, lingua,
 curvata cima, fragola,
 narciso.
 Consacrata perdizione,
 perdendo la mia scienza
 guadagno il lembo tuo di carne;
 perdendo la tua luce
 guadagni l'inferno mio di ganglio.
 Insieme nella carne,
 addossati gli scheletri futuri
 negli amori presenti e senza pace,
 superando nell'orribile sfacelo
 la cimasa più alta delle nevi,
 riapparendo, ricadendo...
 O forma,
 tu,
 alanina d'infanzia,
 giovinezza afferrata,
 mangiata dal demente,
 divorata!
 Faggio, uovo,
 luce!
 (Ivi, 623-624)

Si noti, proprio, come la luce, a questa altezza cronologica, venga spesso riferita al compagno di Testori, il francese Alain, donde lo straordinario neologismo dell'aggettivo "alanino" o "alanina", tante volte determinativo di luce: una luce, quella dell'amore fisico, che allevia il dolore dell'"orribile sfacelo" della forma, dell'incessante scorrere del tempo che eternamente divora le forme mortali. Amore, quindi, capace di superare i limiti dell'uomo e vincere la morte, avvolgendo gli amanti in una sorta di tormento, o meglio, di *passione*, che consuma la carne in aperta sfida alla Legge paterna di un *sic transit*, che è pure un superamento, già perciò, dell'infinita vanità del tutto di leopardiana memoria (ovviamente, *Canti*, XXVIII). È (o dovrebbe essere) chiara quindi l'ascendenza paolina di tale sentimento: fedeltà al discorso del figlio come amore/carità, oltrosia fedeltà alla verità della resurrezione², capace, nello stesso tempo, di annientare le pretese raziocinanti del *Logos* (falsa luce della ragione) e di aprire un varco alla visione della luce impassibile del Padre, in una morbosa sovrapposizione di amore-passione e amore-carità. Non ci si inganni, su questo punto: la fede in Testori non è mai certezza di una giustizia futura, ma sempre si configura come amore omoerotico, quale dubbio da sperimentare qui e ora. Anzi, passione e dubbio sono momenti diversi di uno stesso meccanismo, o, più propriamente, sono le fasi complementari della stessa carità, che si rappresenta sotto forma di immagine indeterminata di gioventù. La resurrezione, paolinamente, è intanto verità in quanto non necessità di dimostrazione logica, non dipende da un "a venire" che ne sarà concreta messa in atto.

Ecco la coerenza del pensiero testoriano, cui ci riferivamo, e che Bo non vede³: se anche si prendessero in considerazione i momenti di massima e blasfema esibizione della perplessità di fronte all'impassibilità divina, di cui si carica la poesia di Testori, non si potrebbe comunque parlare di ingenua pietà e compassione per la condizione umana, ma, effettivamente, di progetto di salvezza. Penso ad esempio alle poesie di *Nel tuo sangue* (in 2003b [1973], 959-1049), dove, davvero, il mutismo e la distanza di Dio si presentano come condizioni esistenziali dell'individuo che "in eine Welt geworfen ist" (cfr. Heidegger 2006 [1927], 546; "[è] già sempre dettato in un mondo", 547):

² Si tratta di "pure fidélité à la possibilité ouverte par l'événement. Il ne saurait donc, d'aucune façon relever de la connaissance" (Badiou 1997, 87; "una pura fedeltà alla possibilità aperta dall'evento [della resurrezione di Cristo] e non può, dunque, in nessun modo dipendere dalla conoscenza", trad. it. di Ferrari, Moscati, 2010 [1999], 73).

³ Una dichiarazione dello stesso Testori, peraltro, supporta questa nostra lettura. Intervistato proprio da Carlo Bo, nel 1991, alla domanda "qual è il vero Testori", tra quello della *Traduzione della Lettera ai Corinti* o quello dello *SdisOrè*, scritti contemporaneamente, risponde: "nessuno dei due o ambedue allo stesso modo. Potrei anche dirle che la violentissima opposizione che esiste tra i due testi è più apparente che reale" (Bo in Testori 1991, 14).

Ma Tu non parli,
 non dici.
 Sei il Dio sordo;
 il Dio muto.
 Per illuderci di poterTi parlare
 Ti sei dovuto incarnare.
 (Testori 2003b [1973], 969)

E più avanti:

Avessi creduto anch'io
 All'inumana omertà
 Avrei accettato la Tua incarnazione,
 questa vile, idiota,
 sanguinante delazione.
 (Ivi, 972)

Soltanto una lettura poco attenta, o eccessivamente offesa dalla bestemmia testoriana, non vedrebbe in questa esasperata incredulità la riproposizione infinita della condizione del Cristo sulla Croce, quando pronuncia la celeberrima invocazione “ελωι ελωι λεμα σαβαχθανι” (Mc 15, 34; “Dio mio, Dio mio perché mi hai abbandonato”). Dimora in questa stessa riproposizione la fedeltà di Testori, nel provare, cioè, l'infinito dolore della separazione da Dio, che è garanzia suprema di condivisione fraterna e reale con Dio stesso, ovvero è piena partecipazione all'incredulità di Cristo⁴:

Perché hai gridato
 che Ti lasciava
 se era Tuo padre
 e T'amava?
 (Testori 2003b [1973], 977)

E ancora, nella seconda sezione della raccolta:

L'hai lasciato senza padre
 ai piedi della croce.

Mentre morivi
 che nome urlava
 se non il suo
 la Tua voce?
 (Ivi, 992)

⁴ “In Christianity, God dies for Himself. In his “Father, why hast thou forsaken me?,” Christ himself commits what is, for a Christian, the ultimate sin: he wavers in his Faith” (Žižek 2003, 15).

Il dubbio del figlio rispetto all'inesorabile Legge del padre è appunto lo stesso che ha l'uomo di fronte alla luce divina che sfalda, consuma e brucia la materia; sfalda, consuma e ingoia l'infanzia. A differenza di quanto sostenuto da Bo, insomma, la speranza, in Testori, non si indirizza nel giudizio conclusivo che discernerà tra i vivi e i morti, i giusti e gli ingiusti; piuttosto, proprio attraverso San Paolo, la speranza è per lo scrittore la "patience de la vérité" ("pazienza della verità"), è "l'amour dans l'épreuve du réel" (Badiou 1997, 117; "la pratica dell'amore nella prova del reale", trad. it. di Ferrari, Moscati 2010 [1999], 147): non riguarda l'aldilà e il mondo dopo l'apocalisse; riguarda il reale e l'immediato: il tempo e lo spazio. Alla visione "legalista" del cristianesimo di Bo, Testori oppone una visione "partecipativa"⁵. Ciò spiega anche la centralità dell'altro riferimento religioso di Testori, e cioè San Carlo Borromeo, di cui, nel 1965, Testori aveva curato l'edizione e prefato il *Memoriale ai milanesi*, con illustrazioni tratte da Tanzio da Varallo. Si tratta, in fin dei conti, proprio del San Carlo che con estremo impeto di carità porta la croce tra gli appestati, li comunica e allevia le loro pene; il San Carlo che porta la fede, unica garanzia di vittoria sulla morte, nel mondo umano della peste-peccato.

D'altra parte questo "amore nella prova della realtà" è anche uno dei temi fondamentali de *La cattedrale* (2003b [1974], 1051-1138), poema in prosa piuttosto che romanzo, come sostiene lo stesso Testori, in cui, più che in qualsiasi altra opera, la luce diventa oggetto, e in qualche modo soggetto della narrazione, in una sostanziale sintesi delle tre declinazioni del concetto che abbiamo sopra individuato. In primo luogo, apparentemente almeno, la luce è ancora portatrice di forma: è tramite la luce mortale del sole e della luna che Testori descrive la cattedrale che dà titolo all'opera, secondo modalità quasi ecfastiche che sembrano richiamare come legittimo ipotesto il celeberrimo ciclo di trentuno dipinti della facciata della Cattedrale di Rouen di Claude Monet. Così l'incipit dell'opera, da cui ho tratto la citazione per il titolo di questo intervento – "incandescente, impalpabile, fattasi quasi rovina di se

⁵ "There are two main interpretations of how Christ's death deals with sin: sacrificial and participatory. In the first one, we humans are guilty of sin, the consequence of which is death; however, God presented Christ, the sinless one, as a sacrifice to die in our place - through the shedding of his blood, we may be forgiven and freed from condemnation. In the second one, human beings lived 'in Adam', in the sphere of sinful humanity, under the reign of sin and death. Christ became a human being, sharing the fate of those 'in Adam' to the end (dying on the Cross), but, having been sinless, faithful to God, he was raised from the dead by God to become the firstborn son of a new, redeemed humanity The first approach is legalistic: there is guilt to be paid for, and, by paying our debt for us, Christ redeemed us (and, of course, thereby forever indebted us); from the participationist perspective, on the contrary, people are freed from sin not by Christ's death as such, but by sharing in Christ's death, by dying to sin, to the way of flesh" (Žižek 2003, 102).

stessa, la luce dilagava da ogni punto del cielo” (ivi, 1053) – non può non riportare alla mente la Cattedrale di Rouen “in pieno sole”, nonostante l’indicazione geografica sia diversa e riguarda, come noto, il Duomo di Milano. E si deve fare attenzione alla violenza con cui, qui, la luce brucia la determinazione visiva della forma: non c’è spazio, adesso, per le emersioni dall’oscurità di quadri narrativi coerenti, tipici dei *Segreti di Milano*. La tecnica “luministica” adottata da Testori ne *La cattedrale*, rispetto a quanto avveniva nel *Ponte della Ghisolfia*, è volta adesso a sfaldare la materia, a penetrarla, quasi, distogliendo l’attenzione da qualsiasi esattezza della forma. L’evidente carattere informale dei piani narrativi demanda ad altre, non mortali, fonti luminose il compito di indicare la coerenza e il significato delle cose mortali stesse, tra le pieghe un po’ macabre e gravi di un testo che, per dirla con le belle parole di Domenico Porzio, “sublima il connubio della sessualità con la tenerezza, della violenza con la paternità, della morte con la vita” (in Panzeri 2003b, 1529). Così, seppure nel corso della narrazione l’immagine del monumento subisce continue variazioni di luce – basti un’altra suggestiva citazione come esempio: “oh, la luce della luna! Mai era stata così calma e, nella sua calma, così clemente e mortale! La vedeva scendere, scivolare e accarezzare ogni cosa: la Cattedrale, [era] sempre più pallida e imperlata di lagrime e sudore” (Testori 2003b [1974], 1090) – interessa notare che ad esse corrisponde una peculiare “commistione di tempi narrativi”, come scrive Spignoli (2010, 177), che delinea piani temporali diversi, ma confusi, e pure tenuti insieme dalla resistenza della creazione artistica, simboleggiata nella narrazione da una pisside d’oro, all’incessante azione distruttiva del tempo: il Medioevo dell’Orafo di Chiavenna, il Seicento del Santo, la contemporaneità dello scrittore, del ragazzo e del Vescovo, personaggi senza nome, come si capisce, e dal chiaro mandato simbolico. Sta in questa commistione di tempi l’essenza della Legge paterna: il farsi e il disfarsi della forma, lo scorrere inesorabile del tempo, l’esperienza interminabile della morte, interrotte solo, per istanti, dall’amore. In conformità con quanto abbiamo detto all’inizio di questo intervento, la luce contraddittoria e dubbiosa dell’amore/carità interviene e media qui tra la vera luce del Padre e la luce delle cose mortali. Per capire questo passaggio si deve considerare con attenzione il momento chiave della narrazione, che è una diretta riproposizione della passione, della morte e del compianto del Cristo, con espliciti riferimenti al Vangelo di Giovanni⁶. Mi riferisco al rap-

⁶ Penso soprattutto alla presenza del “discepolo che Gesù amava” ai piedi della croce, al momento della morte di Cristo (Gv 19, 25-27: “Εἰστήκεισαν δὲ παρὰ τῷ σταυρῷ τοῦ Ἰησοῦ ἡ μήτηρ αὐτοῦ καὶ ἡ ἀδελφὴ τῆς μητρὸς αὐτοῦ, Μαρία ἡ τοῦ Κλωπᾶ καὶ Μαρία ἡ Μαγδαληνὴ. Ἰησοῦς οὖν ἰδὼν τὴν μητέρα καὶ τὸν μαθητὴν παρεστῶτα ὃν ἠγάπα, λέγει τῇ μητρὶ ‘ γύναι, ἴδε ὁ υἱός σου ’. εἶτα λέγει τῷ μαθητῇ ‘ ἴδε ἡ μήτηρ σου ’ καὶ ἀπ’ ἐκείνης τῆς ὥρας ἔλαβεν ὁ μαθητὴς αὐτὴν εἰς τὰ ἴδια”; “Stavano presso la croce di Gesù sua madre, la sorella di sua madre, Maria madre di Clèopa e Maria di Màgdala. Gesù allora, vedendo la madre e accanto a lei il discepolo che egli amava, disse alla madre: ‘Donna, ecco tuo figlio!’. Poi disse al discepolo: ‘Ecco tua

porto carnale tra lo "scrittore" e il "ragazzo" nel VI capitolo del romanzo, che – chi conosce l'opera lo ricorderà bene – termina con l'assassinio di quest'ultimo. Ad una attenta lettura, questo episodio svela un irriducibile nocciolo cristologico, e si fa in effetti metafora del meccanismo che lega tra loro Legge e trasgressione, morte e amore, luce mortale e luce divina. Il rapporto sessuale tra i due personaggi è infatti scoperta primigenia della fede come amore:

... "non piangere ... non è per illuderti che ti dico di sì, che anche tu sei chi cercavo ... Anzi, forse di più. Credimi. Non è per dirti quello che vuoi, se ti chiamo con l'unico nome che di te conosco ... Figlio ... Mi senti?". "Sì, sì, la sento..." sussurrò il ragazzo tra le lacrime che adesso sembravano essersi un po' calmate. "E sentirla è così bello!" Questa voce, queste labbra, queste braccia. (Testori 2003b [1974], 1120)

Si dà il caso, in effetti, che questo amore venga spiegato dal ragazzo stesso per mezzo di una metafora luminosa (corsivo mio):

Poi, un giorno, non ci sarà davvero più niente e nessuno... Ci saranno solo ombre... Il mondo è stanco, professore, e non riesce più a mandarsi avanti... Ma io l'amo... E, allora, adesso, qualcosa continua ancora... è *come una luce* che credevo di non poter più vedere... Mi scende addosso... Mi prende con sé. (Ivi, 1121).

La luce dell'amore è, ad un tempo, fede e colpa, in quanto caratteristiche inscindibili e consustanziali all'essere creature, costitutive, voglio dire, della condizione umana di fronte alla perfezione del creatore. La blasfema eucarestia⁷ dell'amor carnale si converte immediatamente nella sperimentazione del

madre!'. E da quell'ora il discepolo l'accolse con sé"), che è riproposto nel romanzo nella scena dell'obitorio al termine del capitolo VII: "una lagrima, dura come la spina d'una croce, uscì dagli occhi della donna e ne rigò il volto teso e ingrignato. 'Fatemi rivedere l'altro...' cercò di dire, le labbra ridotte ormai a un tremito solo. I custodi obbedirono. 'È questo' fece la donna, dopo averlo guardato a lungo 'questo è mio figlio...'" (Testori 2003b [1974], 1134-1135). D'altra parte, si deve tener presente che proprio alla figura di Giovanni/il discepolo che Gesù amava, Testori aveva dedicato alcuni componimenti di *Nel tuo sangue*. Si pensi a questi versi: "T'aveva baciato, / aveva bevuto il Tuo segno / il Tuo sangue. // Quando poi l'hai lasciato / è stato per odio / non per amore / che, invasato, / ha visto la fine / della Tua incarnazione, / l'universo incendiato / e ogni Dio contraddetto, / negato" (Testori 2003b [1973], 996). Oppure: "Mentre Tua madre / sveniva, / s'è avvicinato al Tuo ventre. / T'ha sfiorato, baciato. // Cosa volevi di più? / Nessuno / è stato amato così" (ivi, 997).

⁷ "Fu così che le mani, le dita e i palmi si trovaron pieni delle loro gocce calde e frementi; quasi temessero che l'impalpabile ma infinito formicolare di vita che vi pulsava andasse, anche solo per un attimo, perduto, le portarono alle labbra; poi dentro la bocca, frutta e sangue, neve e frumento; e lì si fermarono, chiudendo quei gesti in un bacio che le confuse per sempre. La certezza fu totale. Salì dallo scsciogliersi e confondersi, dentro le bocche, di quelle gocce che parevano ritrovare, di colpo, la loro sola, possibile sacralità" (Testori 2003b [1974], 1121).

peccato, ovvero sia nella necessità dello Scrittore di lavare ogni sua colpa cancellandone la causa. Come non rivedere, allora, nel volontario sacrificio del ragazzo, che presta il proprio collo perché l'amante lo possa stringere in una presa mortale, e possa così trovare la propria redenzione dal peccato, il sacrificio di Cristo? Ma si rileggano senza indugi i passi che seguono l'omicidio:

... di un colpo, una luce mai vista, una luce siderea, come di ghiacciai assommatisi aldilà del passar stesso dei tempi, invade tutta la caverna e la fece ardere, come se si fosse trasformata in quarzo, vertigine, diamante. Ori si accesero, allora, in ogni punto, dilatandosi sì da collegarsi uno all'altro; come in un abbraccio o in una fusione di raggi. La luce del sole, anche quella che solamente l'Aquila aveva osato fissare dalla solitudine superba e rivoltosa di Patmos, non era, a confronto, che una memoria, perché s'era pur sempre trattato di luce proveniente da un corpo solo e preciso, da una sola e precisa scaturigine; mentre, adesso, proveniva da ogni punto. (Ivi, 1124)

Il riferimento esplicito all'*Apocalisse* di Giovanni⁸ introduce finalmente alla visione del Padre, estensore della Legge e del dono crudele e impegnativo dell'arbitrio, che perennemente dannano l'uomo. La comparsa del Padre coincide, evidentemente, con l'irrompere della sua luce immortale e senza tempo, al cui cospetto qualsiasi altra fonte luminosa appare inconsistente. Ma interessa subito notare che è solo per il tramite della luce dell'amore e quindi del peccato della carne che allo scrittore è concessa tale visione, la stessa che solo Giovanni, "nella solitudine ... di Patmos", aveva "osato fissare". La perdita dell'arbitrio, l'esaudimento del desiderio rabbioso espresso dallo scrittore al cospetto del Padre, nel dialogo capitale del romanzo, quando cioè l'uomo urla il proprio desiderio di farsi bestia, di spezzare finalmente il legame che unisce amore e colpa, conduce al finale del romanzo: qui il genere umano è scomparso e, al suo posto, schiere di animali conquistano ogni spazio del pianeta, violando persino la sacralità della cattedrale. Ma è proprio questo finale che svela il meccanismo che regola la fede stessa: è *solo* il peccato che consente e supporta la Legge. È il dubbio che alimenta, sostanzia e giustifica la fede. È alla Carità come contraddittoria fedeltà dell'uomo all'infinità incomprendibile e muta di Dio, e non immediatamente alla sua luce perenne, che dobbiamo rivolgerci per cogliere il senso della *Cattedrale*, e più in generale di una meditazione religiosa che sovrintende decisamente la prassi e la ricerca letteraria. Senza arbitrio, insomma, non esisterebbe l'uomo. Su questo, mi pare, ci chiede di riflettere il lavoro di Testori, e si tratta, in effetti, di fare i conti con un'ideologia universalisti-

⁸ "... ἔχων ἐν τῇ δεξιᾷ χειρὶ αὐτοῦ ἀστέρας ἑπτὰ, καὶ ἐκ τοῦ στόματος αὐτοῦ ῥομφαία διστομος ὀξεῖα ἐκπορευομένη, καὶ ἡ ὄψις αὐτοῦ ὡς ὁ ἥλιος φαίνει ἐν τῇ δυνάμει αὐτοῦ" (Ap 1, 16: "... teneva nella sua destra sette stelle e dalla bocca usciva una spada affilata, a doppio taglio, e il suo volto era come il sole quando splende in tutta la sua forza").

ca – la medesima che Bruno Pischedda rintraccia nell'attività giornalistica dello scrittore (cfr. Pischedda 2011, 212-265) – che quanto è inattuale tanto ci richiama, oggi, ad un confronto doloroso con i margini solo apparentemente inclusivi del nostro pensiero, perché, davvero, stanno tutti in questa profonda inattualità, il suo senso, il suo pregio e, insieme, il suo limite.

Riferimenti bibliografici

- Agostino (1990), *Confessioni*, trad. it., note e commenti di Roberta De Monticelli, Milano, Garzanti.
- Badiou Alain (1997), *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, Paris, PUF. Trad. it. di Federico Ferrari, Antonella Moscati (2010 [1999]), *San Paolo. La fondazione dell'universalismo*, Napoli, Cronopio.
- Bazzocchi M.A. (2015), "Nel buio della carne, nella carne delle immagini", *Arabeschi* 5, 69-78.
- La Bibbia di Gerusalemme* (2009), Bologna, Edizioni Dehoniane.
- Borromeo Carlo (San) (1965 [1576]), *Memoriale ai milanesi*, prefazione di Giovanni Testori, illustrazioni da Tanzio da Varallo a cura di Giacomo Pozzi Bellini, Milano, Giordano.
- Cappello Giovanni (1983), *Testori*, Firenze, La Nuova Italia.
- Donati Riccardo (c.d.s.), "Narrare con 'la forma delle ombre': la lezione di Roberto Longhi ne Il ponte della Ghisolfa di Giovanni Testori", in M.A. Bazzocchi, Davide Luglio, Lorenzo Vinciguerra (éds.), *Écrire vers l'image. L'empreinte de Roberto Longhi dans la littérature italienne du XXe siècle*, Atti del Convegno (Paris-Amiens, 26-28 maggio 2015), *Poetiche* 1 (in corso di stampa).
- Heidegger Martin (1927), *Sein und Zeit*, Halle, Niemeyer. Ed. it. a cura di Alfredo Marini (2006), *Essere e tempo*, con testo a fronte, Milano, Mondadori.
- Leopardi Giacomo (1835), *Canti*, Napoli, Saverio Starita.
- Panzeri Fulvio (2003), *Vita di Testori*, Milano, Longanesi.
- Pischedda Bruno (2011), *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Spignoli Teresa (2010), "L'opera narrativa di Giovanni Testori tra Barocco e Informale", in Simona Costa, Monica Venturini (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentale dal Sette al Novecento*, vol. II, Pisa, Ets, 171-182.
- Testori Giovanni (1991), *Traduzione della prima lettera ai Corinti*, con una intervista e uno scritto di Carlo Bo, Milano, Longanesi.
- (2003a), *Opere 1943-1961*, a cura di Fulvio Panzeri, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Bompiani.
- (2003b), *Opere 1965-1977*, a cura di Fulvio Panzeri, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Bompiani.
- (2013c), *Opere 1977-1993*, a cura di Fulvio Panzeri, frammenti critici di Giovanni Raboni, Milano, Bompiani.
- Žižek Slavoj (2003), *The Puppet and the Dwarf. The Perverse Core of Christianity*, Cambridge, MIT Press.

PER UNA FENOMENOLOGIA DELLA LUCE.
LA POETICA DI FERNANDO ECHEVARRÍA

Michela Graziani

Università degli Studi di Firenze (<michela.graziani@unifi.it>)

Abstract

The aim of this work is to investigate the concept of phenomenology of the light in the poetry of the Portuguese contemporary philosopher and poet Fernando Echevarría. All his poetry work is based on the double theme light-dark which also involves the interior life of the poet and the artist's work. The phenomenological interpretation of the light will be illustrated through some ekphrastic poems by Echevarría to supply a better comprehension of the studied theme.

Keywords: *ekphrasis, light, phenomenology, poetry*

1. *Fenomenologia*

Se in ambito filosofico per fenomenologia¹ si intende, *lato sensu*, lo studio dei fenomeni e del modo in cui si manifestano, per comprendere il concetto fenomenologico di Fernando Echevarría (poeta e filosofo portoghese contemporaneo, esiliato spontaneamente a Parigi nel 1966 dove risiede attualmente) è doveroso tenere presente i quesiti rivolti da Fernando Mendonça alla raccolta poetica *Fenomenologia* (pubblicata da Echevarría nel 1984). “Estamos diante de um discurso poético? Trata-se

¹ Mi riferisco al pensiero di Husserl, per il quale fenomenologia è “eine Wissenschaft von möglichem reinen Bewußtsein, eine eidetische Wissenschaft von möglichem Bewußtsein überhaupt” (Husserl 2015 [1917], 188; “una scienza della coscienza pura possibile, che è una scienza eidetica della coscienza possibile in generale”, trad. it. di Volonté 2015 [2000], 189); alla concezione hegeliana che intende la fenomenologia “dieses Werden der Wissenschaft überhaupt, oder des Wissens” (Hegel 2015 [1807], 78; “questo divenire della *scienza in generale*, cioè del sapere”, trad. it. di Cicero 2015 [1995], 79); infine al concetto fenomenologico di Heidegger, “so wie es sich von ihm selbst her zeigt, von ihm selbst her sehen lassen” (Heidegger 1967 [1927], 34; “lasciar vedere da se stesso ciò che si manifesta, così come si manifesta da se stesso”, trad. it. di Volpi 2010 [2005], 50).

de um discurso fenoménico?” (Mendonça 1986, 96; Ci troviamo davanti a un discorso poetico? Si tratta di un discorso fenomenico?²). Di sicuro al suo interno si riscontrano archisemi sia poetici che filosofici e come tale, per Mendonça, sia il discorso filosofico sia quello poetico sono entrambi consoni ad una comprensione profonda e ad una corretta interpretazione del volume in questione. Il discorso filosofico, quale viaggio verso la conoscenza, prende vita dal discorso poetico, poiché per Echevarría la poesia è l'atto creativo per eccellenza che nomina e distingue le cose tramite il rigore e la perfezione della parola. Per questo, nel concetto fenomenologico del poeta-filosofo portoghese, l'amore verso la saggezza è sinonimo di amore verso la poesia (Mendonça 1986, 96), dunque, verso i vari rami della filosofia antica e moderna (Amado 1982, 69), come rivela la suddivisione dei capitoli di *Fenomenologia*, intitolati appunto: epistemologia, cosmogonia, fisica, psicologia, medicina, architettura, pittura, musica, metafisica. L'idea fenomenologica echevarriana è racchiusa nei seguenti versi,

Estremece o instrumento quando passa
a espessura do sono dirigida
pela suprema consciência que anda
restituindo o enigma.
O instrumento reina. A alma
acende o pulso. Transita.
E a matéria de ofício e de substância,
por dentro, se içam
a um movimento que passa
pela altura imperial do espírito.
(Echevarría 1993, 266);

Trema lo strumento, quando supera
lo spessore del sonno, rivolto
alla suprema coscienza che va
e riporta l'enigma.
Lo strumento regna. L'anima
accende il polso. Transita.
E la materia d'arte e di sostanza,
da dentro si issano
in un movimento che supera
la grandezza suprema dello spirito.

che bene evidenziano il legame inscindibile tra filosofia e poesia, ma non solo. Questi versi consentono di penetrare l'essenza del pensiero fenomenologico del nostro poeta determinato da tre elementi centrali: movimento, tempo, parola. L'idea di movimento rimanda solo apparentemente al celebre "ritorno alle cose" di Husserl; in realtà per Echevarría il movimento presuppone un'apertura gnoseologica che mira alla conoscenza della realtà e dell'essere umano (Guimarães 2002, 27-32). Il tempo non equivale al ricordo husserliano, ma è una sorta di intuizione spirituale, è assenza e presenza con il quale il poeta portoghese rimane in una situazione di ambiguità. E vivere questa esperienza atemporale, in un tempo fuori dal proprio tempo, significa per Echevarría partecipare alla creazione del mondo, da lui ritenuta incompleta perché sempre in movimento e trasformazione (Etelvina Pires Lopes Nunes *apud* Reynaud 2007, 11-19). Infine, a differenza dell'idea fenomenologica di Husserl che si concentra

² Se non diversamente indicato, le traduzioni sono dell'autore.

sulle cose considerate nella loro essenza, nel concetto fenomenologico di Echevarría l'attenzione si sposta sul linguaggio, sulla parola (più che sulle cose); nello specifico, sull'espressività della parola e sulla sua manifestazione attraverso delle figure, degli oggetti, che relazionate al soggetto poetico lo predispongono al raccoglimento interiore e all'esperienza ontologica, trascendentale, da ciò derivante (Guimarães e Lopes Nunes *apud* Reynaud 2007, 61-67, 12-14).

A prescindere dalle varie e possibili letture filosofiche a cui si presta la poetica echevarriana³ (dalle teorie di Hegel, Husserl, Hölderlin a quelle di Merleau-Ponty, Michel Henry, Lévinas e Heidegger), Teresa Amado, nella sua recensione critica ad un'altra raccolta poetica di Echevarría intitolata *Introdução à filosofia*, pubblicata nel 1981, ricorda che il nodo centrale della sua concezione filosofica è dato dal discorso poetico inteso come strumento, forma e luogo dell'enunciazione del sapere. La poesia, così, diventa essa stessa oggetto del discorso poetico, quale metafora dei misteri umani, naturali, cosmici, trasformandosi in "introduzione alla filosofia" e al contempo in materia scientifica, epistemologia per la precisione, perché capace di "conhecer" e di "ver" (Amado 1982, 69-70; conoscere, vedere).

Da questo punto di vista anche la fenomenologia di Husserl non è solo amore verso la conoscenza, come ci ricorda Paolo Volonté, ma epistemologia, ovvero "dottrina della scientificità del sapere scientifico ..., capace di risolvere i problemi che la scienza oggettiva non tratta ... e che mira ad una spiegazione gnoseologica delle regole del pensiero" (Volonté in Husserl 2015, 41, 279, 10). Di sicuro, nonostante qualche approssimazione alle idee del filosofo tedesco, la concezione fenomenologica di Echevarría mira a indagare in profondità la poesia e la parola poetica, mentre quella di Husserl la filosofia.

Inoltre, altrettanto sicuro è il fatto che tutta la poetica di Echevarría ruota attorno a riflessioni di carattere filosofico⁴. Inserito, infatti, dalla critica letteraria, nel movimento portoghese anti-realista degli anni Cinquanta del secolo scorso, o meglio nel gruppo dei poeti metafisici facenti capo alla rivista *Távola Redonda* (Guimarães 2002, 7), le due raccolte poetiche ricordate (*Fenomenologia* e *Introdução à filosofia*⁵) sono quelle che racchiudono maggiormente la sua concezione di filosofia quale "amor de sabedoria" (Mendonça 1986, 96; amore per la sapienza), oltre all'ormai noto binomio tra poesia e filosofia.

³ Non conosciamo i gusti filosofici personali di Echevarría, ma sappiamo che si è laureato in Filosofia.

⁴ Per approfondimenti si rimanda a Reynaud 1998; 2008; Guimarães 1996, 19; Condiño 1994, 18-24; Amaral 1993, 1-10.

⁵ Cfr. Fernando Echevarría (1981), *Introdução à filosofia*, Edição do autor; Id. (1984), *Fenomenologia*, Edição do autor. Entrambe queste raccolte poetiche, nel 1993, sono state riunite nel seguente volume, rivisto e ampliato, Id. (1993), *Poesia, 1980-1984*.

2. Fenomenologia della luce

Tuttavia, proprio perché nel nostro poeta-filosofo non esiste un confine netto tra poesia e filosofia, la sua poetica è centrata su alcuni temi chiave cari a entrambe le discipline, tra cui l'opposizione complementare luce-ombra⁶. Significativi, a riguardo, sono alcuni versi della parte introduttiva di *Fenomenologia*, “por onde a nós a luz nos viria / senão de a nós nos vemos melancólicos / e, transparentes de melancolia, / vemos análoga a luz dos outros corpos?” (Echevarría 1993, 11; da cosa ci arriva la luce / se non da noi stessi, dal vederci malinconici / e, trasparenti di malinconia, / dal vedere dentro di noi la stessa luce di altri corpi?).

Come' interpretare tali versi? È possibile intravedere un accenno al pensiero filosofico “simpatico” (*Mitgefühl*) di Scheler, il quale “die uns das ‘fremde ich überhaupt’ im Einzelfalle zum Bewußtsein gleicher Realität bringen, gleich mit der Realität unseres eigenen Ich” (Scheler 2015 [1923], 115; “ci rende consapevoli dell’io altrui in generale’ come di una realtà uguale alla realtà del nostro proprio io”, trad. it. di Oliva, Soannini 2010, 118)? Oppure a quello heideggeriano del ritorno “zu den Sachen selbst” (Heidegger 1967, 27; “alle cose stesse”, trad. it. di Volpi 2010, 42)? A prescindere dalle varie e possibili interpretazioni filosofiche, e sulla base degli attuali studi echevarriani più autorevoli, la luce di cui parla il Nostro è la luce interiore dell’artista, sia esso poeta, pittore o scultore. Tale luce si manifesta all’interno del soggetto dopo una sorta di apprendistato che parte dalle tenebre, dalla cosiddetta “zona oscura”, che non è mai buia in modo assoluto, ma contiene in sé la gemma, la “fiamma”, come Echevarría preferisce chiamarla. Tale fiamma permette all’artista di entrare prima in una zona di penombra, chiamata anche *transe* poetico, dove le idee ancora sono *in fieri*, poi solo dopo questo stadio intermedio l’artista raggiunge la zona epifanica della rivelazione luminosa che lo conduce alla materializzazione delle idee sotto forma di opera creativa, sia essa poesia, dipinto o scultura. Si vedano a riguardo i seguenti versi da “Sobre a pintura” (Sulla pittura): “a alma se ilumina apenas quanto / o gesto silencioso se apagar / à volta de uma álgebra exultando, / fúlgida e sem lugar” (Echevarría 1993, 143; l’anima si illumina solo quanto / il gesto silenzioso si estingue / intorno a un’algebra che esulta, / luminosa e senza luogo); da “Sobre a escultura” (Sulla scultura): “compêndio de paciência e de costume / o escopro opera no mármore que esfria. / Alisa-se, translúcido, o volume / que, à superfície da pele, empedrecia, / interior arrefecendo um lume / que na matéria acende nostalgia. / E se concentra” (ivi, 148; Compendio di pazienza e di abitudine / lo scalpello

⁶ Per approfondimenti si veda António Ramos Rosa (1995), “Fernando Echevarría, *Poesia 1956-1979* e *Poesia 1980-1984*”, *Colóquio/Letras* 135-136, 236-239.

opera sul marmo che si raffredda. / Leviga, traslucido, il volume / che sulla superficie della pelle, si impietriva, / all'interno raffreddando un fuoco / che nella materia accende nostalgia. / E si concentra). A questo punto, quando le idee diventano luminose non hanno più bisogno della ragione, perché tutto è già stato incamerato dall'artista, per cui la mano procede in modo naturale, laddove questa naturalezza non è istinto, ma come per l'arte calligrafica dello *shodō*, "movimento liberatorio e creativo" (Nagayama 2005, 15), energia che "riproduce il processo cosmogonico" (ivi, 19), "manifestazione dell'invisibile" (ivi, 30), frutto di un profondo lavoro interiore, precedente la realizzazione creativa.

A riguardo, può essere utile ricordare sia la tecnica "corporea" dei maestri calligrafi giapponesi⁷, sia il prologo del Vangelo di Giovanni, "ἐν αὐτῷ ζῶη ἦν, καὶ ἡ ζῶη ἦν τὸ φῶς τῶν ἀνθρώπων. [5] καὶ τὸ φῶς ἐν τῇ σκοτίᾳ φαίνει, καὶ ἡ σκοτία αὐτὸ οὐ κατέλαβεν" (Gv 1, 4-5; "in lui era la vita / e la vita era la luce degli uomini; / la luce splende nelle tenebre, / e le tenebre non l'hanno vinta")⁸, in cui è racchiuso un esempio di fenomenologia della luce, dove l'ombra, generata dalla luce, non esisterebbe senza di essa, da cui ombra e luce incarnano i due volti della stessa medaglia. Il vuoto apparente è in realtà già un tutto perché contiene in sé la fiamma generatrice di vita creativa e Michelangelo ce lo conferma con la sua immagine fulminea presente nelle *Rime*, "ogni van chiuso, ogni coperto loco, / quantunque ogni materia circoscrive, / serba la notte, quando il giorno vive, / contro al solar suo luminoso gioco. / E s'ella è vinta pur da fiamma o foco / da lei dal sol son discacciate e prive / con più vil cosa ancor sue specie dive" (Buonarroti 1967, 103). Come dice Echevarría, "é da luz, e da sombra, e é da noite / que vamos exumando aquela efigie / em que estarmos a ver é o lugar de onde / surgem homens à luz dos seus países. / Uma luz em que eles não consomem / sua substância" (Echevarría 1993, 241; è dalla luce, dall'ombra e dalla notte / che esumiamo

⁷ I maestri calligrafi quando arrivano a stendere le pennellate sul foglio "scrivono con il corpo", che significa "con il centro del corpo" ovvero dal cuore, ma questa esteriorizzazione di gesti non programmati né pensati, in realtà è frutto di un lungo apprendistato precedente, composto anche dallo studio intenso degli antichi testi di calligrafia tramandati nel tempo o di nuove tecniche calligrafiche. Tale bagaglio culturale, quando viene appreso, e soprattutto interiorizzato, porta l'artista a muoversi liberamente, come colui che sa cosa fare senza aver bisogno di ricorrere al lavoro cerebrale, raziocinante, tipico invece dell'arte occidentale (Nagayama 2005, 45-47). Come viene esplicitato da Echevarría stesso nella sua *ratio discorsiva*, "entardecer à luz do raciocínio / é estar à porta de nenhuma parte, / viagem nula / luz que nos condena" (Echevarría 1993, 42, 44; imbrunire alla luce del raciocinio / è stare sulla porta di nessun luogo, / viaggio nullo, / luce che ci condanna).

⁸ Per tutte le citazioni bibliche in originale e le relative traduzioni di riferimento si rimanda a <<http://www.bibbiaedu.it/>>. Per una versione cartacea commentata si veda *La Bibbia di Gerusalemme* (2009), Bologna, Edizioni Dehoniane.

quella effigie / per la quale stare a vedere è il luogo da cui / scaturiscono uomini alla luce dei propri paesi. / Una luce nella quale non consumano / la propria sostanza).

Tuttavia, per arrivare a comprendere l'essenza del concetto fenomenologico di Echevarría, non bastano questi esempi filosofico-letterari, è necessario il rimando alla fenomenologia della luce presente nella fisica quantistica, ai cosiddetti quanti di luce. Infatti, come spiega Ghilardi, per il fenomeno della diffrazione applicato ai processi ondulatori, come ad esempio in uno specchio d'acqua, "l'onda non è costretta a propagarsi rettilineamente ma può, in un certo senso, aggirare gli ostacoli [visto che nello specchio d'acqua] un punto raggiunto dalla perturbazione ondosa diventa esso stesso origine di nuove onde" (Ghirardi 2015, 11). Ma per il fenomeno della diffrazione della luce,

allorché la lunghezza d'onda dell'onda luminosa risulta molto più piccola degli ostacoli che incontra, la propagazione è governata dalle leggi dell'ottica geometrica che prevedono traiettorie rettilinee [ma] quando gli ostacoli incontrati dall'onda hanno dimensioni paragonabili a quelle della lunghezza d'onda intervengono fenomeni di diffrazione e per esempio l'immagine di un foro si allarga. (Ivi, 12)

Inoltre il fisico Fritjof Capra ricorda che la caratteristica centrale della fisica moderna, nello specifico della meccanica quantistica, è la concezione dell'universo come "a complicated web of relations between the various parts of the whole" (Capra 1975, 68), "a dynamic, inseparable whole" (ivi, 81). Ed è all'interno di questo dinamismo universale che è possibile inserire il pensiero metafisico di Echevarría, attento non solo all'ambito filosofico, ma anche a quello scientifico. Molte sono le poesie del filosofo portoghese che rimandano alla teoria ondulatoria della luce, secondo la quale "la luce viene vista come un'onda che si propaga in maniera simile a quella delle onde del mare" (Mariani 2005, 49). Non sappiamo se Echevarría abbia studiato la fisica quantistica, e tanto meno quali siano stati i suoi studi scientifici, però dall'esperienza personale di Capra e da alcune poesie di Echevarría è possibile dedurre una comune visione metafisica, o meglio ancora fenomenologica. Il fisico riporta che

Five years ago [1969], I had a beautiful experience which set me on a road that has led to the writing of this book. I was sitting by the ocean one late summer afternoon, watching the waves rolling in and feeling the rhythm of my breathing, when I suddenly became aware of my whole environment as being engaged in a gigantic cosmic dance. ... As I sat on that beach my former experiences came to life; I 'saw' cascades of energy coming down from outer space, in which particles were created and destroyed in rhythmic pulses; I 'saw' the atoms of the elements and those of my body participating in this cosmic dance of energy; I felt its rhythm and I 'heard' its sound ... (Capra 1975, 11)

In Echevarría l'immagine del moto ondoso è abbinato al rapporto oppositivo, seppure complementare, luce-ombra, dal cui incontro scaturisce non una rottura, ma un concerto di ombre e luci, una sorta di orchestra sinfonica, dove il movimento è l'elemento aggregante che tiene uniti i due opposti, “quando tudo emudece a ondeação atinge / o ponto concentrado / de onde o objecto, rompendo os seus limites, / mantém a custo a suspensão do estado. / Por isso escutar o timbre / de cada coisa ou cada bicho é está-lo / recebendo contenso, / estamos escutando um mundo virgem. / Mas, sobretudo, estamo-lo hospedando” (Echevarría 1993, 13; quando tutto tace l'ondulazione raggiunge / il punto di convergenza / da cui l'oggetto, rompendo i propri limiti, / mantiene a fatica la sospensione dello stato. / Per questo ascoltare il timbro / di ogni cosa o di ogni animale, significa riceverlo in modo contenuto, / ascoltare un mondo vergine. / Ma soprattutto ospitarlo dentro di noi).

Quindi, riprendendo la domanda iniziale, se per fenomenologia si intende un nuovo modo di studiare il “fenomeno”, per fenomenologia della luce nell'opera poetica di Echevarría si deve intendere sia lo studio della luce come fenomeno, ovvero lo studio del modo in cui essa appare al nostro poeta, sia della luce stessa in quanto oggetto. A riguardo, la sua idea di fenomeno consiste in “abrir-se a vista / àquela luz / que é a própria essência de si” (Echevarría 1993, 334; aprire la propria vista / verso quella luce / che è l'essenza di se stessi), la quale luce è spesso chiamata anche “grande luce”, raggiungibile solo quando “vedere” diventa un movimento ampio, per penetrare l'essenza delle cose che si osservano. Vedere, dunque, è per lui una scienza e l'apparizione, ovvero ciò che si manifesta dal profondo, non è il fenomeno ma ciò che il fenomeno racchiude, arrivando ad essere una cosa sola con esso.

3. *La luce come fenomeno*

Gli esempi più significativi della luce come fenomeno si riscontrano nel concetto di epifania. Oltre ad aver vissuto Echevarría, in quanto poeta, dei momenti epifanici resi da espressioni o parole precise, come “all'improvviso”, “folgorazione”, “meraviglia/stupore”, “apparizione”, “fuoco”; epifania corrisponde, nella poetica del Nostro, ad un atto di nomina, dato dall'improvvisa presenza di cose, oggetti, che nell'assoluta imponderabilità, diventano immagini di se stesse. Ciò spiega, in parte, la sua concezione di poesia e di creazione poetica come atto spirituale gratuito, soffio sacro o vitale che rende possibile la manifestazione di ciò che è occulto. La poesia “Oração para antes do estudo”, che si presta ad *ouverture* della raccolta, intitolata non a caso *Epifanias*, ci permette di comprende-

re come la parola “studio”⁹ predisponga ad un movimento auto-riflessivo, dato dai verbi “illuminarsi”, “ascoltarsi”, che punta ad una teorizzazione non solo dell’epifania, ma dello stesso atto poetico, dove la parola diventa luce operativa, “só a si o estudo se ilumine / e nele se esqueça o estudante. A cópia / do que estudarmos em nós viva, a fim de / que apenas o estudado seja porta. / E luz aberta” (Echevarría 2006, 7; lo studio illumina solo se stesso / e in esso si perda lo studente. La copia / di ciò che studiamo rimanga viva in noi, affinché / soltanto ciò che si è studiato sia una porta. / E una luce aperta). Emblematici sono anche i seguenti versi che illustrano bene la rivelazione epifanica in chiave poetica: “o vento vem do espírito. / A sua intimidade iça-se a flama. / O vento estende a epifania / desembacia o espírito / em que a palavra se há-de alargar” (ivi, 25; il vento viene dallo spirito. / La sua intimità si issa in fiamma. / Il vento diffonde l’epifania / disappanna lo spirito / in cui la parola si deve propagare).

Di sicuro la luce si configura come una forma di sacralità e, nelle poesie ecfrastriche, dà vita ad un dialogo interculturale sia con le arti figurative, pittura *in primis*, da cui scaturiscono le poesie “Anunciação. Desenhos de Miguel Ângelo” e “La Pietà d’Avignon”, sia con il lavoro artistico, visibile in “Auto-retrato de Rembrandt”. In questi esempi pittorici la luce è sempre abbinata al lutto arcaico, primigenio, da cui tutto ha avuto origine e questo contrasto luce-lutto, gioia-dolore è il *Leitmotiv* intratestuale dominante. Nell’“Annunciazione” michelangiolesca la rivelazione epifanica dell’Angelo, descritta da Echevarría come un fragore che illumina la Vergine, è così potente da recarle non solo turbamento, ma una vera e propria torsione di sofferenza: “a rapidez acústica do impacto, / além do vinco súbito do rim, / susta o terror. E ilumina o espaço. / Porque aqui protagoniza-se o espanto. / Aqui, o que se cumpre é a evidência. / O apresto da missão só perpetua / o diáfano brilho com que a ausência / se apraz no traço que lhe dá estrutura. / E a cesuraolve-se lugar / do sigilo em que o Verbo está a operar” (Echevarría 1995, 52; la rapidità acustica dell’impatto, / al di là della piega improvvisa del rene, / sospende il terrore. E illumina lo spazio. / Perché qui protagonista è lo stupore. / Qui, ciò che si compie è l’evidenza. / I preparativi della missione perpetuano / il diafano brillio, con cui l’assenza / si appaga del tratto che lo struttura. / E la cesura diventa il luogo / del sigillo, in cui il Verbo opera).

Dalla *Pietà* di Quarton, di matrice provenzale, il momento epifanico ripreso da Echevarría riguarda la luce che soccombe al lutto arcaico, metaforicamente rivolto al dolore della Vergine, della Maddalena e di Giuseppe per la morte di Gesù, il quale così, dalla propria redenzione, si illumina di luce eterna. Ma questo dipinto è l’esempio più significativo per compren-

⁹ Per approfondimenti sul concetto echevarriano di studio e del luogo di studio si rimanda a José Tolentino Mendonça (2010), “Fernando Echevarría, *Lugar de estudo*”, *Colóquio/Letras* 173, 195-197.

dere la concezione fenomenologica di Echevarría, in quanto la luce intesa come sostanza o pienezza, è il fenomeno che prevale sull'oscurità, concepita come assenza e dolore: "a luz sucumbe a esse luto arcaico / que lufa dentro / de tudo – bichos, ou superfície, campo / onde o homem é o animal sagrado / polindo o luto. / A luz sucumbe. Embora ainda brilhe / sobre a substância em recuo / a tensão da superfície / ofuscada do lume do seu luto. / A luz sucumbe / e o marfim dos vultos / move o vácuo fenómeno a sumir-se / ao contágio voraz da escuridão do fundo" (Echevarría 1995, 65; la luce soccombe a questo lutto arcaico / che soffia dentro / tutto – bestie, o superficie, campo / dove l'uomo è l'animale sacro / che leviga il lutto. / La luce soccombe. Sebbene ancora brilli / sulla sostanza a ritroso / la tensione della superficie / offuscata dal fuoco del suo lutto. / La luce soccombe / e l'avorio dei volti / muove il vacuo fenomeno che scompare / al contagio vorace dell'oscurità profonda").

In *Auto-retrato de Rembrandt*, invece, l'epifania è data dalla tela del pittore che, per Echevarría, se bene osservata, rivela l'altro da sé, mettendo in contatto l'esteriorità raffigurata dal ritratto fisico, con l'interiorità simboleggiata dal ritratto morale del pittore¹⁰. In questo caso "vedere", per Echevarría, è la chiave di accesso per guardare la duplice realtà, visibile e invisibile, esteriore e interiore, e questo tipo di luce che scaturisce dall'osservazione della tela traduce una duplice operazione fenomenologica, riconducibile allo stesso Rembrandt; dipingere il quadro e auto-dipingersi, "a tela oculta o outro de si mesmo. / Que vai surdindo dela, da perdição de análise / que está no espelho lendo / a figura perdida, já só quase / ver o fora por dentro / luz humilde / de crânio coroadado / de indiferença à encenação sensível. / E essa indiferença cumpre-se no trato / do porte diligente que a atenção atinge / e deixa iluminar-se até no pano / gasto no uso que exige / a paciência esquecida no trabalho. / E que o estudo a claridade exige" (Echevarría 1995, 57; la tela occulta l'altro da sé. / Che scaturisce da essa, dalla perdizione d'analisi / che sta nello specchio e legge / la figura persa, ormai quasi solo / per vedere il fuori dall'interno, / umile luce / di cranio coronato / d'indifferenza alla messinscena sensibile. / E questa indifferenza si compie nel tratto / del modo diligente che l'occhio afferra, / lasciandosi illuminare persino nel panno / logoro, che esige / la pazienza dimenticata nel lavoro. / E che lo studio a chiarore erige).

Da queste poesie ecfrastriche analizzate, non è sbagliato riscontrare una certa metafisica della luce di antica provenienza, poiché anche in queste poesie echevarriane tutte le cose e le persone in esse presenti partecipano alla luminosità raffigurata. Inoltre, nei componimenti ecfrastrici il grado di luminosità è sempre dominante sul grado di bellezza e su quello estetico, e la luce svolge il compito di "informare" la materia. Infatti, con la metafisica della luce, come ricorda Mariani, "Inondate di luce da ogni parte, le

¹⁰ Per approfondimenti si veda Martinho 2007, 69-74.

ombre dei corpi sono come sospese nelle trasparenze e nei giochi di luce, mentre i corpi stessi raggiungono un grado di luminosità mai toccato prima” (Mariani 2005, 244).

Inoltre il momento epifanico da esse scaturito all'improvviso, è in realtà frutto di un lavoro cognitivo e testuale. Si tratta, come sostenuto da Seabra Pereira, di epifania poetica, dove la luce “si organizza” tramite l'organizzazione meticolosa del testo poetico e dove l'attenzione è *ars* o *techne* (poetica) che presiede alla struttura organica dell'opera poetica e al momento epifanico (José Carlos Seabra Pereira *apud* Reynaud 2007, 29-38). Il pensiero metafisico di Echevarria è così un pensiero illuminato e illuminante determinato da un movimento ontologico (oppure ontofanico), dove la parola sembra tradursi nel luogo epifanico della rivelazione. Secondo Reynaud, questo “luogo lucido, attento” da cui si sprigiona l'epifania poetica è il *Fiat Lux* primordiale (Reynaud 2007, 7-10).

4. La luce come oggetto

Nel secondo caso, ovvero quello della luce come oggetto, la concezione luminosa si riscontra soprattutto nelle raccolte poetiche *Fenomenologia* e *Uso de penumbra*, nelle quali Echevarria fornisce delucidativi esempi sui concetti di penombra, *transe* poetico e sul binomio luce-ombra, quindi sulla spiegazione fenomenologica del legame imprescindibile tra i due elementi, determinata in particolare dal passaggio dal buio notturno, che non è mai assoluto, al chiarore mattutino, nella svariata gamma di fluorescenze che anticipano l'alba vera e propria. Si vedano i seguenti versi:

Fechou a noite. E levantou-se o vento.
Atravessava o páramo
para, depois, vir desenhar relevos.
Fosforescências quase de tacto.
De noite a revelar, não seu espectáculo,
mas sucessiva lucidez de um dentro.
A noite brilha sobre um vento abstracto.
(Echevarria 2006, 60)

Calò la notte. Si alzò il vento.
Attraversava il firmamento
per poi disegnare motivi.
Fluorescenze quasi tattili.
Di notte così risaltava non il suo spettacolo,
ma un successivo splendore interiore.
La notte brilla su un vento astratto.

A luz da noite levanta
a sua altura de sítio,
por onde o pensamento, indivisível, narra
a imóvel música do espírito.
A noite é alta e ardente de música e de signos.
(Echevarria 1995, 145)

La luce della notte solleva
la sua altezza di luogo
da cui il pensiero, indivisibile, narra
l'immobile musica dello spirito.
La notte è alta e ardente di musica e di segni.

É com o dia que, dentro,
cresce a noite.
(Ivi, 174)

È con il giorno che, dentro,
cresce la notte.

Non importa che la luce sia “iniziativa”, “fiavole” o “accecante” (queste sono alcune delle designazioni attribuitele da Echevarría), il punto centrale è che la luce è onnipresente in gioventù come nella vecchiaia – considerata l’apogeo della saggezza e poeticamente definita come una “estate di dolce lucidità” o un “ampliamento di vedute” –, ed è ovunque, visto che si posa su ogni materia o sostanza, inondandola e rendendola pulsante (Echevarría 2006, 54). Dalla visione contrastiva, eppure complementare, tra luce e tenebre, sopra esplicitata, si evince un’idea quasi fisica, nel senso scientifico della parola, del lavoro poetico. Infatti, come per la creazione cosmica tutto ha avuto origine da una esplosione di energia apparentemente originata dal nulla, in Echevarría è come se il lavoro poetico riprendesse in parte, e in termini metafisici, tale creazione cosmica. Il poeta, infatti, vive prima una sorta di caos interiore dove tutto è confuso e privo di forma, per poi “percepire” dentro di sé una zona di penombra, simbolo della manifestazione di una luce ricevuta, ovvero di una nuova comprensione interiore, e delle cose nella loro essenza, per arrivare infine allo stadio epifanico precedentemente illustrato.

Del resto, per Echevarría, l’idea di una comprensione del mondo anche scientifica, fisica, oltre che filosofica, metafisica, ci viene fornita dalla presenza ripetitiva di alcune parole, quali sostanza, materia, energia, scienza, onda, gravitazione, movimento, oltre a riferimenti espliciti all’ambito astronomico. Significativa, a riguardo, è la poesia “De immobilitate mobilis”, dove i rimandi all’astronomia sono evidenti seppure rapportati, in ambito fenomenologico, all’idea del pensiero come a una forma di energia sempre in movimento: “que transparência a paz encontraria / se nela tudo fosse movimento / pensado desde um nó de astronomia / em que mover-se fosse pensamento / desenlaçando o exemplo de energia / que tudo move em si / gira vertiginosamente / ou relampagueia num repente boreal” (Echevarría 1993, 75-76; che trasparenza incontrerebbe la pace / se in essa tutto fosse movimento / pensato a partire da un groviglio astronomico / in cui il muoversi fosse pensiero / che dipana l’esempio dell’energia / che tutto muove in sé / gira vertiginosamente / o risplende in un improvviso boreale). Tale rimando aurorale agevola la percezione fenomenologica echevarriana della luce come un “corpo astral” o una “substância astral”, una “ausência cristalina” (ivi, 23; corpo astrale, sostanza astrale, assenza cristallina) che, manifestandosi, rivela e si rivela. Ma ogni rimando scientifico non è mai diretto, è sempre metaforico e simbolico, perché tutte le riflessioni di Echevarría ruotano attorno alla poesia in quanto strumento, forma e luogo dell’enunciazione del sapere, e alla parola poetica quale sinonimo di conoscenza luminosa, che ha il potere di nominare le cose. Per questo la poesia è una via illuminante e la concezione poetica un atto epifanico dove le parole, in attesa di prendere forma, di diventare materia, regnano nel caos, dal quale si organizza la luce e “o mundo gira” (ivi, 219; il mondo gira).

Lo studio della luce culmina così in un luogo dove “a atenção / se esquece de que é. E ilumina / a sombra do coração” (ivi, 285; l’attenzione / si dimentica ciò che è. E illumina / l’ombra del cuore). La scrittura, invece, è “o modo / de esclarecer o lugar / onde quem escreve se ilumina todo / e mais não é do que estar / a ver” (ivi, 277; il modo / in cui si schiarisce il luogo / dove colui che scrive si illumina tutto / che altro non è che stare / a vedere). Questo luogo prende il nome, per Echevarría, di trasparenza, dove tutto è leggero, quasi in assenza di gravità, dove le cose “si riposano” e dove l’artista, grazie alla pazienza, raggiunge la luce, al di là della quale, le cose hanno un peso.

Per concludere, il sentimento di pienezza percepibile dalla poetica di Echevarría proviene dall’utilizzo sapiente di una parola epifanica che permette di instaurare un legame stretto tra poesia e arti figurative, tra realtà ed essenza delle cose e degli esseri, ponendo il lettore di fronte al mistero della conoscenza, la quale proviene dalla sfera notturna e dalla luminosità in essa racchiusa (Echevarría 2006, 83), “à volta tudo ergue a energia. Tudo / é rajada luminosa. / [mesmo] a sombra é luminosa / quando, relâmpago, acende / geometrias repentinas” (Echevarría 1993, 55, 26; tutto attorno a noi è energia. / Tutto è luminosità. / [anche] l’ombra è luminosa / quando, lampo, accende / geometrie repentine).

5. Conclusioni

Echevarría sembra non essersi mai addentrato in discorsi teorici sull’essenza della poesia come ha fatto ad esempio Heidegger in *Holzwege* (1950; *L’origine dell’opera d’arte e L’essenza del linguaggio*, 1968). Tuttavia, anche il nostro poeta-filosofo si è prodigato per uno statuto della poesia, come ricorda Arnaldo de Pinho, dove nel caso di Echevarría tale statuto è creato dalla parola poetica (Pinho *apud* Reynaud 2007, 21-27).

Se volessimo tentare di rintracciare dei punti in comune tra Husserl e Echevarría potremmo tenere a mente uno dei punti cardine del pensiero fenomenologico di Husserl, ovvero la concezione intenzionalistica, secondo la quale la coscienza è coscienza di qualcosa che si annuncia nella sua essenza; una forma di “intuizione eidetica” che accompagna l’intuizione dell’individuo, “[die] Anschauung von entsprechenden eidetischen Wesen” (Husserl 2015, 160; “[quell’]intuizione delle corrispondenti essenze eidetiche”, trad. it. di Volonté 2015, 161). In Echevarría uno dei punti centrali è dato dalla *atenção* (attenzione) sopra citata, da cui si sprigiona l’epifania poetica che accompagna il lavoro del poeta.

Paolo Volonté ricorda l’apprendistato lungo e faticoso di Husserl, il quale si sentiva sempre un fenomenologo “principiante”, tanto da arrivare a pubblicare periodicamente introduzioni e non trattazioni estese.

Anche Echevarría, in alcune sue opere, usa la parola “introduzione” per indicare, ad esempio, il titolo delle raccolte *Introdução à poesia* (2001), *Introdução à filosofia* (1981), oppure il titolo di singole sezioni, quali “Introdução à metafisica” (in *Poesia 1980-1984*, 1995), “Introdução” (in *Uso e penumbra*), e come abbiamo già ricordato, non si è mai cimentato in trattati o discorsi teorici. Tuttavia, è utile ricordare il titolo iniziale del volume husserliano: *Phänomenologie und Erkenntnistheorie für Anfänger* da cui si evince l’intento da parte del filosofo tedesco, confermato da Volonté, di divulgare non a principianti della filosofia ma solo a lettori estranei alla fenomenologia, tali teorie fenomenologiche in modo che la fenomenologia non venisse considerata una “setta per iniziati” (Volonté 2015, 5-6). Anche in Echevarría possiamo rintracciare una sorta di desiderio di comunicare al lettore attento, non comune, il proprio pensiero metafisico sotto forma di lezioni, visto che frequentemente intitola interi capitoli con la dicitura *lição* (lezione), come se fossero opere divulgative. Si vedano ad esempio i capitoli della sezione “Da epistemologia” intitolati “1 lição” (prima lezione), “2 lição” (seconda lezione) e così via fino alla ventunesima lezione oppure il capitolo “última lição de psicanálise” (ultima lezione di psicanalisi) della sezione “De cognition”. In altri casi, invece, emerge un’impostazione meno “didattica” e più “accademica” delle sezioni o dei titoli dei capitoli, con espliciti riferimenti alla saggistica e alla trattatistica, come ad esempio la sezione “Notas para um ensaio de antropologia” e i capitoli “Ensaio para uma teoria da arquitectura”, “Ensaio de cosmologia”, “Tratado de cosmogonia”, tutti riuniti in *Poesia 1980-1984*.

Tuttavia, per l’aspetto epifanico dominante nella poetica di Echevarría, celebrato dal contrasto tra gioia e dolore, si potrebbe vedere nel filosofo portoghese una concezione fenomenologica più vicina alla *Phänomenologie des Geistes* (1807; *Fenomenologia dello spirito*, 1995) di Hegel, visto che per il filosofo tedesco la fenomenologia è, riprendendo le parole di Vincenzo Cicero, “la via concettuale che, insieme alla storia, costituisce il calvario dello spirito e conduce al sapere assoluto, alla scienza” (Cicero 2015, 15). In tal senso, l’illuminazione che entrambi i filosofi (Hegel e Echevarría) raggiungono al termine del loro apprendistato sarebbe il momento conclusivo di uno stadio doloroso interiore inevitabile per coloro che affrontano il viaggio “verso il sublime”, come ricordato anche da Mariani (2005, 163) e da Reynaud (1998, 62). Si tratta di un tipo di viaggio dove si entra a stretto contatto con la percezione del rapporto tra buio e luce, vuoto e pieno, riscontrabile come abbiamo visto nelle poesie ecfrastriche, ma anche nella teoria quantistica della luce, la sola tra le discipline fisiche moderne ad aver sviluppato una nuova comprensione del vuoto, della vacuità come sede di una energia residua nascosta, chiamata anche “energia del punto zero di vuoto” (Mariani 2005, 163).

In Hegel, però, la fenomenologia è anche automanifestazione dello spirito e il fenomeno è il manifestarsi di ciò che è in sé. Partendo dal presupposto che “l’esistenza è *qualcosa di noto*” (Cicero 2015, 85), per il filosofo tedesco “ciò che è noto, appunto in quanto noto, in realtà non è *conosciuto*” (*ibidem*). Spetta all’*intelletto* (allo Spirito), la più straordinaria e grande potenza, trasformare le rappresentazioni e gli elementi noti in pensieri, affinché trovi la propria verità (ivi, 85, 83, 87). Infatti, “er gewinnt seine Wahrheit nur, indem er in der absoluten Zerrissenheit sich selbst findet” (Hegel 2015, 86; “lo Spirito conquista la propria verità solo a condizione di ritrovare se stesso nella disgregazione assoluta”, trad. it. di Cicero 2015, 87). In Echevarría la parola *intelletto* viene sostituita con quella di *pensamento* (pensiero), ma due esempi significativi sul concetto di automanifestazione dello spirito ci possono essere forniti dalle seguenti poesie riunite nel volume *Lugar de estudo* (2009),

Vai-se o júbilo abrindo, vespéral,
a outro, presentido, que se estende
e há-de cumprir o ímpeto que traz
de ultrapassar-se inexoravelmente.
As fronteiras, por ora, apontam mais
do que limitam. A atenção assente
àquilo que, por dentro, a impele a andar
por um fundo sentido a resolver-se
a cada passo. E feliz se vai
explicitando, interior, até que
as fronteiras só sejam o sinal
de um júbilo a chegar. Aberto sempre.
(Echevarría 2009, 271)

Perspicaz, foi-se abrindo o pensamento.
Por ele haverem longamente entrado
figuras, animais e, enfim, objectos
sensível se tornou a transparência do hábito.
E, por trás, o espírito ia sendo
esse fulgor de apuro, concentrado
na visão palpitante do concreto.
Abstraía-o feliz. Até que o rapto,
depois de consumir-se, justo veio
expô-lo à pura radiação do espanto.
Então é que, por fim, o pensamento
e o resplandecimento do pensado
uno foram. Embora um aro incerto
de eclipse luminoso abrisse ao pasmo
resquícios inflamados pelo verbo
e, por trás dele, outro de maior rasgo.
Pensar foi espaço a irradiar seu tempo
com, dentro, tudo a ser irradiado.
(Ivi, 43)

Si apre il giubilo vespertino
ad altro, presentito, che si estende
e deve compiere l’impeto che porta
a oltrepassarsi inesorabilmente.
Le frontiere, per ora, indicano più
che limitano. L’attenzione assesta
ciò che, da dentro, la spinge a percorrere
un profondo senso che si risolve
ad ogni passo. E felice si
esplicita, interna, fino a che
le frontiere siano solo il segno
di un giubilo in arrivo. Sempre aperto.

Perspicace si aprì il pensiero.
Per aver a lungo fatto entrare
figure, animali e, infine, oggetti
sensibile diventò la trasparenza dell’abitudine.
E, dietro, lo spirito sentiva
questo fulgore di purificazione, concentrato
nella visione palpitante del concreto.
Lo astraeva felice. Fino a che l’estasi,
dopo essersi consumata, venne
ad esporlo alla pura radiazione della meraviglia.
È allora che, alla fine, il pensiero
e lo splendore del pensato
furono un tutt’uno. Sebbene un anello incerto
di eclissi luminosa aprì allo stupore
residui infiammati dal verbo
e, dietro di esso, un altro di maggior impeto.
Pensare fu spazio che irradiò il suo tempo
con, dentro, tutto a essere irradiato.

Di sicuro, anche per Hegel è importante sia l'atto di stare a guardare (*Zusehen*) sia quello di accogliere (*Auffassen*), e la sua fenomenologia viene da lui definita "Weg der Seele, daß sie sich zum Geiste läutere" (Hegel 2015, 152; "itinerario dell'anima che si purifica e si innalza allo Spirito", trad. it. di Cicero 2015, 153), dove per Spirito intende Dio. In questo possiamo rintracciare il pensiero filosofico di Echevarría, ontologico e non propriamente religioso, come sostengono la maggior parte degli studiosi del filosofo portoghese. Non solo, Hegel si rifà alla tradizione cristiana dello spiritualismo, Echevarría è stato educato secondo i canoni cattolici ortodossi e le sue poesie recano notevoli rimandi biblici. Inoltre, sia per Hegel che per Echevarría si parla di figure (fenomeni) e di momenti che conducono alla "fenomenologia dello spirito" (hegeliano) o al momento epifanico (in Echevarría). Per Hegel le figure spirituali sono "lo spirito vero, lo spirito estraniato da sé e lo spirito certo di se stesso" (Cicero 2015, 25); per Echevarría, come spiegano esemplarmente Lopes Nunes e Reynaud, si tratta dell'essere umano nella sua totalità in quanto soggetto poetico e suo altro da sé, che risiede all'interno di uno spazio temporale composto dalle varie fasi della vita, e di un altro spazio atemporale che riguarda l'essere ormai non più umano ma "inondato di luce propria", proiettato in una dimensione eterna e infinita (Reynaud 1989, 81-83; Lopes Nunes *apud* Reynaud 2007, 11-14). Tale illuminazione, per Echevarría, è una sorta di ricongiungimento "divino", evidente soprattutto nelle poesie ecfraastiche dove la morte, il lutto e il dolore vengono superati, o meglio rielaborati in gioia, luce e nuova vita. Questa ciclicità può assomigliare al ricongiungimento con Dio esplicitato dalla fenomenologia hegeliana, secondo la quale "nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt, und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes" (Hegel 2015, 86; "la vita dello Spirito non è quella che si riempie d'orrore dinanzi alla morte e si preserva integra dal disfacimento e dalla devastazione, ma è quella vita che sopporta la morte e si mantiene in essa", trad. it. di Cicero 2015, 87).

Infine, in Hegel il percorso fenomenologico dello spirito si struttura in momenti, in tappe, che prendono il nome di "coscienza, autocoscienza, ragione e spirito" (Cicero 2015, 27). In Echevarría, come abbiamo già illustrato, il percorso interiore dell'artista, e del poeta *in primis*, è attraversato da alcune "zone di transito": ombra, penombra, luce.

Per concludere, come per Echevarría la parola poetica è il luogo epifanico della rivelazione, non dimentichiamoci l'importanza che il fenomeno del linguaggio ha rivestito nel discorso fenomenologico di Hegel, per il quale *Sprache*, il linguaggio, è "das Dasein des Geistes" (Hegel 2015, 864; "esistenza dello Spirito", trad. it. di Cicero 2015, 865) che abbraccia "tutte le sfere dell'espressione umana e divina" (Cicero 2015, 30).

Riferimenti bibliografici

- Amado Teresa (1982), "Fernando Echevarría, *Introdução à filosofia*", *Colóquio/Letras* 70, 69-70.
- Amaral F.P. do (1993), "O peso e a leveza em Fernando Echevarría", *Limiar/Revista de Poesia* 2, 1-10.
- La Bibbia di Gerusalemme* (2009), Bologna, Edizioni Dehoniane.
- Buonarroti Michelangelo (1967), *Rime*, a cura di Enzo Noe Girardi, Bari, Laterza, <www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t83.pdf> (11/2016).
- Capra Fritjof (1975), *The Tao of Physics. An Exploration of the Parallels Between Modern Physics and Eastern Mysticism*, Shambhala Publications, Boulder.
- Condinho Levi (1994), "Fernando Echevarría, a corporização do inominável. Um ângulo de abordagem a propósito de *Poesia 1980-1984*", *Sol XXI – Revista Literária* 9, 18-24.
- Echevarria Fernando (1981), *Introdução à filosofia*, Porto, Nova Renascença.
- (1984), *Fenomenologia*, Porto, Nova Renascença.
- (1993), *Poesia 1980-1984*, Porto, Edições Afrontamento.
- (1995), *Uso de Penumbra*, Porto, Edições Afrontamento.
- (2001), *Introdução à poesia*, Porto, Edições Afrontamento.
- (2006), *Epifanias*, Porto, Edições Afrontamento.
- (2009), *Lugar de estudo*, Porto, Edições Afrontamento.
- Ghirardi G.C. (2015 [1997]), *Un'occhiata alle carte di Dio. Gli interrogativi che la scienza moderna pone all'uomo*, Milano, Il Saggiatore.
- Guimarães Fernando (1996), "Espírito do lugar e consciência do ser", *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* 22, 19.
- (2002), *A poesia contemporânea portuguesa. Do final dos anos 50 ao ano 2000*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi.
- Hegel G.W.F. (1807), *System der Wissenschaft. Erster Teil, die Phänomenologie des Geistes*, Bamberg-Wurzburg, bey Joseph Anton Goebhardt. Trad. it., introduzione, note e apparati di Vincenzo Cicero (2015 [1995]), *Fenomenologia dello spirito*, testo tedesco a fronte, Milano, Bompiani.
- Heidegger Martin (1967 [1927]), *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, <<https://busyreadywhat.org/Authors/Heidegger.pdf>> (11/2016). Trad. e nuova edizione italiana sulla versione di Pietro Chiodi a cura di Franco Volpi (2010 [2005]), *Essere e tempo*, Milano, Longanesi.
- (1950), *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. Trad. it. e presentazione di Pietro Chiodi (1968), "L'origine dell'opera d'arte", in Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 57-58.
- (1959), *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Verlag Günther Neske. Trad. it. e cura di Alberto Caracciolo (1973), *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano.
- Husserl Edmund (1913), *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, in Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Halle, Max Niemeyer Verlag, 1-323. Trad. it. di Enrico Filippini (2002 [1965]), *Idee per una fenomenologia e per una filosofia fenomenologica*, vol. II, nuova edizione a cura di Vincenzo Costa, Torino, Einaudi.
- (1917), *Phänomenologie und Erkenntnistheorie*, in Thomas Nenon, Hans Rainer Sepp (Hrsgg.), *Husserliana. Gesammelte Werke*, Bd. XXV, *Aufsätze und Vorträge (1911-1921)*, Dordrecht, 125-206. Trad. it., introduzione, note e apparati di

- Paolo Volonté (2015 [2000]), *Fenomenologia e teoria della conoscenza*, testo tedesco a fronte, Milano, Bompiani.
- Mariani Guglielmo (2005), *La luce. Da: phoz/luce a: phainomenoz/cio che emerge dalla luce e si manifesta. Natura, teoria, storia, colore, ombra, arte, estetica, mistica, metafisica, fenomenologia, ontologia, mistero, poesia*, Roma, Gangemi Editore.
- Martinho Fernando (2007), "Echevarría e Rembrandt: um encontro de olhares", in Reynaud, 69-74.
- Mendonça Fernando (1986), "Fernando Echevarría, *Fenomenologia*", *Colóquio/Letras* 92, 96.
- Mendonça J.T. (2010), "Fernando Echevarría, *Lugar de estudo*", *Colóquio/Letras* 173, 195-197.
- Nagayama Norio (2005), *Shodō. Lo stile libero: calligrafia, tradizione e arte contemporanea*, Padova, Casadei Libri Editore.
- Reynaud Maria João (1989), "Fernando Echevarría. *Figuras*", *Colóquio/Letras* 107, 81-83.
- (1998), "Enigma e transparência sobre *Uso de penumbra*, de Fernando Echevarría", *Línguas e Literaturas – Revista da Faculdade de Letras* XV, 57-103.
- (2007), *Fernando Echevarría nos 50 anos de vida literária*, Porto, Edições Afrontamento.
- (2008), "A poesia de Fernando Echevarría", *Agulha – Revista de Cultura* 63, 1-6.
- Rosa António Ramos (1995), "Fernando Echevarría, *Poesia 1956-1979 e Poesia 1980-1984*", *Colóquio/Letras* 135-136, 236-239.
- Scheler Max (2015 [1923]), *Wesen un Formen der Sympathie*, Paderborn, Salzwas-
 ser. Trad. it. di Luca Oliva, Silvia Soannini (2010), *Essenza e forme della sim-
 patia*, a cura di Laura Boella, Milano, Franco Angeli.

AUTORI

Elisabetta Bacchereti is Associate Professor of Italian Modern and Contemporary Literature at the University of Florence. She has published monographs on the 19th Century novel, on Svevo, on crime novels and on the Aesopian fable in the second half of the 20th Century, as well as essays on Pirandello, Pratolini, Sascia, Calvino, Tabucchi.

Luca Baratta is a post doc of English Literature at the University of Florence. At the same University he was awarded a PH.D. His research interests are in the cultural history of Early Modern England.

Ugo Bardi is Associate Professor of Chemistry in the University of Florence. With a background in chemistry and physics, his scientific interests lie in energy and sustainability. He has published book length studies on resource management and mineral resources in general.

Francesca Bartolini is PH.D in Italian Studies at the University of Florence. She has studied and published on 20th century Italian writers (Bodini, Caproni, Dessí and Pontiggia).

Enza Biagini is Emeritus Professor of Literary Theory in the University of Florence. Her research interests focus on literary interpretation, historical contextualization of literary critical, theoretical and genre oriented approaches. She has contributed to numerous collective volumes of essays.

Massimo Colella is a PH.D Student in Italian Studies at the University of Florence (associate universities Sorbonne and Bonn). He graduated in Modern Philology at the Scuola Normale Superiore (Pisa). He has published extensively and presented papers at Italian and international conferences. He edited *Venezia salva* by M. Bontempelli (Pacini Fazzi, 2016).

Luigi Dei is Full Professor of Chemistry at the University of Florence. At present he is President (Magnifico Rettore) of the University of Florence. Internationally recognised scholar of material chemistry, he is author of more than 150 papers. He has also published books on the popularisation of science and the relationship between science and literature, art and music.

Andrea De Marchi is Full Professor of History of Medieval Art in the University of Florence. He has published a book length study of Gentile da Fabriano. He has specialized in painting from the 13th to 16th centuries. His research focuses on the decoration of churches of the mendicant orders and the development of altar panels from the Gothic to Renaissance periods.

Francesca Di Meglio is PH.D Student in Comparative Languages, Literatures and Cultures at the University of Florence. Her research focuses on Spanish and Latin American literature. She has taught both in Japan and Paraguay. She has translated from and written in Japanese and Spanish.

Anna Dolfi is Full Professor of Modern and Contemporary Italian Literature in the University of Florence. In her work she links philological rigor with close attention to the history of ideas and text hermeneutics. She specializes in Leopardi and 20th century poetry and prose. She has edited several volumes of comparative studies.

Renato Fani is Associate Professor of Genetics in the University of Florence. He is director of the microbial and molecular evolution laboratory in the Biology Department of the University of Florence. He has published extensively in his field of research and presented numerous papers at conferences in Italy and abroad.

Federico Fastelli is a temporary lecturer in Comparative Literatures at the University of Florence. His research focuses on the late 20th century avant-garde and on the relationship between literature and visual arts. He has published extensively and taken part in Italian and international conferences.

Valentina Fiume is PH.D Student in Comparative Languages, Literatures and Cultures at the University of Florence. Her research interests include: gender studies, landscape studies, mystical and contemplative literature and modern and contemporary literature. She has contributed to several leading journals. She edited and wrote the introduction to the volume of unpublished poems by Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie*, Lubrina, 2016.

Isabella Gagliardi is Associate Professor of Medieval History in the University of Florence. Her research focuses on the history of late medieval and early modern church institutions, and the relationship between technical and “religious” knowledge with special reference to iatrochemistry.

Ferdinando Gizzi is a PH.D Student in History of Art and The Performing Arts (art history programme) at the University of Florence. His research focuses on films devoted to the life of Christ made in the early years of the cinema. For study reasons he travels from Florence to Paris. He has several publications.

Michela Graziani is Associate Professor of Portuguese Literature in the University of Florence. Her research focuses on modern and contemporary literature written in Portuguese. Together with Salomé Vuelta she coordinates the annual Iberian seminar entitled: *Relazioni linguistiche e letterarie tra Italia e mondo iberico in età moderna* Salomé Vuelta.

Roberta Lanfredini is Full Professor of Theoretical Philosophy in the University of Florence. Her research interests lie in phenomenology and philosophy of the mind. At the moment she is addressing theories of intuition.

Manuele Marinoni is a PH.D Student in Italian Philology and Literature at the University of Florence. His research investigates the presence of experimental psychological knowledge in the prose and theatrical works of D'Annunzio. He is also interested in the overlap between literature and philosophy in 20th century Italy.

Igor Melani is Associate Professor of Modern and Renaissance History in the University of Florence. His research focuses on cultural history and the history of mentalities, with special reference to processes of interaction, exchange, spatial, human and knowledge representation.

Ernestina Pellegrini is Full Professor of Comparative Literature in the University of Florence. She works with and was one of the founders of the Alessandra Contini Bonacossi Archive for the women's writing.

Sandro Piazzesi is PH.D in Art and Performing Arts History in the University of Florence. He carries out research in the theory of literature, Comparative literature and Italian philology. His studies focus on theoretical aspects of sacred tragedy and 17th century drama reform. He edited a critical edition of 16th and 17th texts.

Oleksandra Rekut-Liberatore is PH.D in Italian Philology and Literature at the University of Florence. Her research focuses on narratological and fictional registers of the text with a particular attention to interdisciplinary connections between literature and pathophysiology.

Sandra Rustici is a PH.D Student in Philology, Italian Literature and Linguistics (Philology programme) at the University of Florence. Her research project is entitled: *Preistoria monastica della cortesia*. Her research focuses on the medieval monasticism movement with a particular attention to the Cistercian one.

Diego Salvadori is about to complete his PH.D Thesis in Comparative Languages, Literatures and Cultures at the University of Florence. His research interests cover: ecocriticism, gender studies and imagology. He has published *Il giardino riflesso* (FUP 2015).

Ruggero Stanga is Assistant Professor of Astronomy in the University of Florence. After many years spent observing the sky through telescopes for electromagnetic radiation, his research now focuses on gravitational wave detection.

Rita Svandrlik is Full Professor of German Literature in the University of Florence. She specializes in 19th and 20th century German literature, with particular reference to Austria. She has published numerous gender oriented studies and on specific women writers. She belongs to a group of scholars preparing a critical edition of the works of Ingeborg Bachmann.

Guido Tigler is Associate Professor of History of Medieval Art in the University of Florence. His research focuses on medieval sculpture in northern and central Italy.

Alberto Ugolini is Associate Professor of Zoology in the University of Florence. His research focuses on the ecology and physiology of oriented behaviour, locomotor activity rhythms and homing in various species of arthropod. He also cooperates with researchers at the Italian National Institute of Optics.

Francesco Vasarri is a PH.D Student in Philology, Italian Literature and Linguistics (Italian Studies International Programme) at the University of Florence. He has published essays on the poetry of Alessandro Parronchi, Andrea Zanzotto and Florencein crime novels. He has forthcoming contributions on Patrizia Cavalli, Vivian Lamarque e Alda Merini.

Letizia Vezzosi is Associate Professor of Germanic Philology in the University of Florence. Her PH.D was co-supervised by Prof. Lapidge of Cambridge University (1994). After the Alexander von Humboldt scholarship (1998) she taught Germanic philology at the University of Perugia and since 2013 has done so at the University of Florence.

Ida Zatelli is Full Professor of Hebrew Language and Literature. Her research interests cover: Hebrew linguistics, Biblical hermeneutics, History of biblical and post-biblical Hebrew Culture, of the humanistic and Renaissance periods. She is Vice President of AISG (Italian Association of the Study of Judaism) and she is responsible for research projects.

INDICE DEI NOMI

- Aalen, Sverre 64n., 68
Abbé Aillaud 243n., 260
Abbé Thellier de Poncheville 242,
260
Abraham, J.-P. 362, 367
Abrahm, Karl 270
Aceto, Francesco 142
Agnoli, Francesco 71, 83, 93, 95, 101
Agostino A., vescovo d'Ippona e
santo IV, 70-71, 75n., 77, 94,
96, 104, 133, 189-190, 419, 429
Agostino di Giovanni 133
Aland, Kurt 63n., 68
Albeck, Chanoch 63n., 68
Albers, Josef 270n., 272
Albertini, Ranieri 125-126, 137,
147
Alciato, Andrea 188
Alfero, G.A. 273
Al-Ghazali [Abū-Ḥāmid
Muḥammad] 70, 83
Alighieri, Dante 14, 72, 83-84, 89,
92, 97-98, 101, 124, 276, 291,
312, 315-318, 320, 352, 355,
406, 414
Al Kindi 70-71
Almada Roche, Armando 362,
367
Altham, James 215
Amado, Teresa 432-433, 446
Amaral, F.P. do 433n., 446
Ambrogio Autperto 112
Amendola, Giovanni 266
Amils, Ricardo 57, 61
André, Jacques 241n., 260
Andrea Apostolo, San 115
Andriolo de' Santi 132, 136
Angeli, Diego 266, 272
Annala, Arto 54, 61-62
Antamoro, Giulio 257-258
Antonielli, Arianna 285, 291
Archer, C.L. 60-61
Ardizzone, M.L. 294n., 315
Aretino, Spinello 146
Ariani, Marco 414
Aristotele 31, 190
Arnolfo di Cambio 125
Arslan, Wart 137, 147
Asso, Cecilia 189, 199
Auerbach, Erich 276n.
Avicebron, Shelomon Ibn –
Gabirol 70, 83
Avicenna, Abu Ali al Husain Ibn
Sina, 70, 75, 85-86
Bacchereti, Elisabetta 20, 319
Bach, J.S. 271
Bachmann, Ingeborg 21, 369-370,
372-373, 374n., 377-379
Bacone, Francesco 31
Bade, Josse 183
Badiou, Alain 423n., 425, 429
Bagnoli, Alessandro 126, 137,
147, 151

- Bahr, Hermann 266
 Bailey, M.D. 217n., 228
 Ballabrera-Poy, Joaquim 59, 61
 Balogh, S.B. 59, 61
 Banzato, David 147-151
 Baragli, Enrico 242n., 260
 Baratta, Luca 18-19, 215, 228
 Barber, James 59-60
 Barbieri, Giuseppe 291
 Barbieri, Guido 313
 Barbieri, Alvaro 316
 Barbo, Ludovico 208
 Bardi, Ugo 16, 53, 60
 Barrett Browning, Elizabeth 355, 359
 Bartalini, Roberto 125, 147
 Bartoli, Emilio 149, 204, 212
 Bartoli, Girolamo 213
 Bartolini, Francesca 22, 405
 Bartolomeo da Bologna 17, 72
 Barzaghi, Giovanni 102
 Barzaghi, Giuseppe 75n., 87, 102
 Bassani, Giorgio 21, 381-382, 384-391
 Bath, Ja 229
 Bauer, Ludwig 101
 Bauman, Zygmunt 279, 282
 Baeumker, Clemens 70, 72, 83
 Bazzocchi, M.A. 418-419, 429
 Beato Angelico 169-170
 Beckett, Samuel 319
 Becking, Bob 64n., 68
 Beer, E.J. 153n., 170
 Beierwaltes, Werner 70-71, 83
 Bekkelund, Kristine 59-60
 Bellinati, Claudio 128, 147
 Bellini, Eleonora 214
 Bellini, Enzo 84
 Bellini, Giovanni 270
 Belpoliti, Marco 320, 330
 Beltramini, Guido 183, 198
 Bembo, Pietro 177, 198
 Benét, Laura 350
 Benvenuti, Alessandra 402
 Berardinelli, Alfonso 335
 Bernardino degli Albertini, *vedi* il Porrina
 Bernard, Julia 259n., 260
 Bernardo di Chiaravalle 75, 79, 104-105, 109, 207, 209
 Berté, Monica 191, 201
 Bertola, Ermenegildo 70, 83, 104, 109
 Besomi, Ottavio 204n., 212
 Bettarini, Rosanna 173, 293, 315, 317
 Bettoni, Efrem 71n., 83
 Beverini Del Santo, M.G. 315
 Biagini, Enza 19, 275
 Biagioli, Beatrice 352, 359
 Biasini, Giorgia 402
 Biffi, Inos 71, 83, 85, 110
 Bisogni, Fabio 147
 Blake, William 285, 291
 Blanc, Charles 269, 272
 Blankenship, R.E. 59-60
 Blaserna, Pietro 19, 263-265
 Bloom, Harold 276
 Bo, Carlo 353, 355, 359, 420, 423, 425, 429
 Boccaccio, Giovanni 92, 125
 Boddi, Vieri 46, 50
 Bodin, Jean 190, 194, 195n., 198, 200
 Bodonyi, Joseph 153n., 170
 Boella, Laura 350, 447
 Boillat, Alain 240n.-241n., 260-261
 Bollati, Milvia 161, 170
 Bollini, Paolo 72n., 84, 297n., 315
 Bolzoni, Lina 296n., 315
 Bonaparte, Napoleone 27
 Bonaventura da Bagnoregio 17, 71-72, 83-84

- Boncompagno da Signa 125
 Bond, D.P.G. 55, 60
 Bonomi, Andrea 235, 238, 331
 Bonomo, Giuseppe 217n.-218n., 228
 Bord, André 313n., 315
 Bourdieu, Pierre 281
 Borelli, Andrea 205
 Borges, J.L. 320, 329-330
 Borromeo, Carlo, santo e cardinale 425, 429
 Borsella, Serenella 144, 147
 Boskovits, Miklos 149, 160n., 166n., 170-171
 Bossetto, F.L. 157n., 171
 Botterweck, Gerhard J. 64n., 68
 Bougerol, J.G. 72, 72n., 84
 Bourla, M.H. 42-43, 45, 49, 51
 Bousquet, Henri 251, 260
 Boverio, Zaccaria da Saluzzo 195, 198
 Braccesi, Alessandro 187, 198
 Brahe, Thyco 221n.
 Braudel, Fernand 177-178, 199
 Braunfels, Wolfgang 153n., 171
 Bregazzi, P.K. 41, 49
 Brentano, Franz 232-233
 Brigida di Svezia, santa e mistica 207
 Brothers, C.R. 181, 199
 Bruno, Giordano 316-317, 321
 Brusatin, Manlio 270n., 272
 Brusaghi, Riccardo 204n., 212
 Buck C.D. 99n., 101
 Budé, Guillaume 188
 Buffalo Bill 358
 Buffon, Georges-Louis Leclerc de 54
 Bulgheroni, Marisa 342-344, 347, 350
 Buonarroti, Michelangelo 435, 446
 Burch, Noël 241n., 260
 Busacca, Helle 352
 Buttafava, Giovanni 393n., 404
 Buzó Gómez, Sinforiano 365, 367
 Cairo (del Cairo), Pier Francesco 418
 Calabrese, Pietro 402-403
 Calabretto, Roberto 313n., 315
 Callegher, Bruno 147
 Calliergi, Zaccaria 183
 Calvino, Italo 20-21, 315, 319-322, 324-327, 329-331, 363
 Camelliti, Vittoria 148
 Campos Cervera, Andrés 363
 Cancelli, Filippo 296n., 315
 Canfield, D.E. L. 57, 60
 Cangrande della Scala 130-131
 Cantimori, Delio 194-196, 199
 Cappello, Giovanni 419, 429
 Capra, Fritjof 436, 446
 Capriolo, Paola 276n., 282
 Caputo, Francesca 291
 Caravaggio, Michelangelo Merisi *detto il*, 381-383, 390, 392, 418
 Carlyle, Thomas 265
 Carpaccio, Vittore 189
 Carrera, Alessandro 310n., 315, 321, 326, 331
 Carroll, Lewis, *pseud. di Charles Lutwidge Dodgson* 320
 Cartesio, René Descartes *italianizzato in* 31, 325
 Casati, Laura 402-403
 Casolini, Fausta 171
 Castellano Salomone, vescovo 136
 Castro, Carlos de 60
 Caterina da Siena, santa 17, 82, 85, 357, 359
 Caterina Fieschi, C. da Genova 82
 Cathey, J.E. 99, 101
 Cavaglieri, Mario 385, 391

- Cennini, Cennino 156, 171
 Cerano, Giovan Battista Crespi
detto il 418
 Cercamon 92, 101-102
 Certeau, Michel de 351-352,
 351n.-352n., 359
 Ceserani, Remo 394, 403
 Cetrangolo, Enzo 182, 201
 Cevenini, Alessandro 402-403
 Chardin, J.-B.-S 389, 407
 Chenu, M.-D. 104, 110
 Chevreul, M.E. 269
 Chiarla, Myriam 204n., 206,
 207n., 212-213
 Chladni, E.F.F. 264-265, 272
 Chrétien de Troyes 92, 101
 Chu Yinghao 60
 Ciani, M.G. 300, 315
 Cicari, Fabio 266, 273
 Cicerone, M.T. 183, 190, 296, 315
 Cicero, Vincenzo 86, 431n., 443-446
 Cignola, Anna 402-403
 Cilento, Vincenzo 93-94, 102
 Ciliberto, Michele 192, 199
 Cimabue 158, 173, 392
 Cino da Pistoia 92, 101, 133
 Cino de' Sigibuldi, *vedi* Cino da
 Pistoia
 Ciofini, Alice 41-42, 48, 50
 Clair, G. 245, 260
 Clarke, A.C. 39
 Clark, Stuart 217n., 228
 Clayton, J.A. 215n., 228
 Cleasby, Richard 100-101
 Clemente VI, papa 192
 Cleveland, C.J. 59, 61
 Cocteau, Jean 358
 Cohn, Normann 217n., 228
 Coissac, G.M. 242-244, 260
 Cola di Rienzo 192, 199
 Colella, Massimo 20, 293, 294n.,
 301-302, 304, 309n., 311, 316
 Coles, Peter 28
 Collinet-Guérin, Marthe 153n.,
 171
 Colombino, Carlos 366
 Condinho, Levi 433n., 446
 Conti, Angelo 19, 263-274
 Conti Bertini, Lucia 309n., 316
 Contini, Gianfranco 99, 101, 201,
 276, 317, 392
 Contini, Riccardo 64n., 68
 Corradini, Marco 204n., 213
 Corsi, Dinora 217n., 228-229
 Cortesi, Mariarosa 183, 199
 Corti, Maria 72n., 84, 291
 Costa, Alessandro 266
 Costa, Simona 429
 Costa, Vincenzo 238, 446
 Costanzo, Mario 204, 213
 Cotroneo, Roberto 385n., 391
 Cox, P.M. 54, 61
 Cozzi, Enrica 145, 148
 Crabtree, George 59, 62
 Craig, P.C. 42, 49
 Cristiani, Bartolomeo 146
 Cristiani, Marta 71, 79, 84, 86
 Cristoforo Longolio 177
 Cuppini, M.T. 145, 148
 Dahlhaus, Carl 267, 273
 Dal Bianco, Stefano 294n., 302n.-
 303n., 305-306, 312, 313n.-
 314n., 316, 318, 340
 Dal Piaz, Vittorio 148
 Damigella, A.M. 267n., 273
 Daniele, Antonio 291
 Darr, O.A. 219n., 228
 Darwin, Charles 32-33, 35-36, 40,
 54
 D'Attanasio, Marco 148
 D'Avenia, Alessandro 402-403
 D'Avenia, Marco 74n., 84
 Davide di Augusta, frate 17, 76

- David, Michel 316
 Davies, D.R. 55, 60
 Davies, Julie 55, 60, 229
 Davy, M.M. 70n., 84
 De Angelis, Milo 296, 316
 De Chirico, Giorgio 389
 De Cristofaro, Magda 28
 Delcorno, Carlo 205n., 213
 Deledda, Grazia 22, 393n., 394-395, 403
 Deleuze, Gilles 278, 282
 Delhay, Philippe 104-105, 110
 Della Torre, Arnaldo 186, 199
 De Luca, Silvia 116, 148
 De Marchi, Andrea 18, 122, 144, 148, 153, 157n., 162n., 164, 167-168, 171
 De Maria, Mario 267, 273
 Democrito 31
 De Monticelli, Roberta 420n., 429
 Dent, Peter 129, 148
 Derbes, Anne 148
 De Rienzo, Giorgio 402-403
 De Robertis, Giuseppe 98n., 101
 Derrida, Jacques 276n., 282
 De Santillana, Giorgio 321, 327, 331
 De Stefani, Mirco 313n.
 Deuchino, Evangelista 204, 213
 Device, Alizon 216, 224-225
 Device, Elizabeth 216
 Device, James 224
 Device, Jennet 225
 Devoto, Giacomo 357, 359
 Di Carpegna Falconieri, Tommaso 192, 199
 Dickinson, Emily 20, 341-345, 347-348, 350-351
 Di Fabio, Clario 137-138, 148-149, 151, 171
 Di Lenardo, Lorenzo 193-194, 197, 200
 Di Meglio, Francesca 21, 361
 Dinzelbacher, Peter 79n., 84
 Dionigi l'Aeropagita 17, 70-74, 77, 79, 84-87, 92, 94, 102, 187
 Di Simplicio, Oscar 218n., 228
 Di Stefano, Paolo 166, 272, 316, 318, 340, 413n., 414-415
 Disney, Walt 390
 Dodelson, Scott 28
 Doglio, M.L. 205n., 213
 Dolfi, Anna 21, 381, 382n., 385, 388, 389n., 391
 Domenichelli, Mario 400, 403
 Donatelli, Bruna 275, 276n.-277n., 282
 Donati, Riccardo 418, 429
 Donfrancesco, Francesco 282
 Dotti, Marco 316, 340, 352, 359
 Dotti, Ugo 340
 Duccio di Buoninsegna 91
 Duncan, Isadora 358n.-359n.
 Durand, Guillaume 157
 Durante, Elio 203, 204n., 213
 Echevarría, Fernando 22, 431-447, 433n.-435n., 438n.
 Eckhart von Hochheim, Johannes (Meister) 17, 76-80, 77n.-78n., 84-87, 352n.
 Eclercy, Bastian 153n., 171
 Elia, profeta 166, 251
 Elisabetta I, regina 220-221
 Elisabetta, santa 348
 Elliger, Kurt 63n., 68
 Elsaesser, Thomas 240n., 260
 Empedocle 31
 Endres, P.K. 59, 61
 Enrico di Nördlingen 80
 Enrico VII, imperatore 133
 Enrico VIII, re 219
 Enright, J.T. 42, 45, 49
 Eraclito 31

- Erasmo da Rotterdam 18, 185-186, 188-189, 191, 193-194, 197, 199-200
 Ercolini, Antonio 42, 44, 49
 Escher, M.C. 320n.
 Euclide 326
 Eugenio III, papa 79
 Eyre, Kathleen 215n., 228
 Ezechiele, profeta 74
- Fabbri, Luca 129, 131, 148
 Fani, Renato 16, 29
 Farro, M.C. 204n., 213
 Fastelli, Federico 22, 417
 Favaretto, Donatella 316
 Fazio, M.D. 266, 273
 Federici Vescovini, Graziella 71, 84
 Fei P. di Giovanni 164
 Felicioni, Silvia 42, 50
 Ferrari, Federico 423n., 425, 429
 Ferretti, Francesco 204n., 205-207, 207n., 209, 213
 Ferrucci, Carlo 345-346, 350
 Fiaschi, Silvia 183, 199
 Ficino, Marsilio 18, 186, 186n., 199, 201
 Fiedler, Konrad 268
 Filetico, Martino 183
 Filippo, santo eremita 122
 Fiore, Tommaso 21, 179, 182, 188, 191, 199
 Fiume, Valentina 20, 341
 Flecha, Victor Jacinto 367
 Flores d'Arcais, Francesca 147-150
 Focillon, Henri 268
 Föcking, Marc 204n., 207n., 213
 Fois, Susanna 236, 402-403
 Fortini, Laura 397, 403
 Forward, R.B. Jr. 43, 45, 49
 Fracassetti, Giuseppe 90n.
 Fracastoro, Girolamo 180-181, 183, 199
- Francesco d'Assisi, san 146, 154, 161, 164
 Francis, Elizabeth 220, 220n.
 Franzina, Emilio 291
 Freedberg, David 243n., 260
 Freud, Sigmund 282, 316, 335, 363
 Frey, Dagobert 153n., 171
 Frugoni, Chiara 149
 Fthenakis, Vasilis 62
 Fuller, *nome d'arte di* M.-L. Fuller 358, 358n.
- Gadamer, H.-G. 276n.
 Gaddi, Agnolo 166n.
 Gaddi, Taddeo 146, 165-167
 Gagliardi, Isabella 17, 69, 82, 84
 Gagliardi, Mauro 101
 Galanti, Giuditta 42-43, 45-47, 50
 Galilei, Galileo 25, 32, 54, 325
 Gallien, Louis 42, 49
 Galterius de Castro Theodorici 105
 Gamba, Ulderico 73, 84
 Gans, Fabian 60, 62
 Garboli, Cesare 419
 García-Ladona, Emilio 59, 61
 García-Olivares, Antonio 59, 61
 Gardini, Nicola 303n., 316
 Gargaud, Muriel 57, 61
 Garin, Eugenio 190-192, 200
 Garin, Maria 192, 200
 Gasparotto, Davide 183, 198
 Gaudreault, André 239n.-240n., 252n., 260-261
 Gauthier, Philippe 240n., 261
 Gawiser, Eric 28
 Gentile da Fabriano 167-168, 171
 Geppetti, Laura 41, 49
 Geremia, profeta 209
 Gerola, Giuseppe 114
 Gertrud/Gertude von Hackeborn, santa e mistica 17, 80-81, 85

- Gesù Cristo, il Pantocratore, il Redentore 69, 72, 74n., 75-76, 79, 81, 96-97, 99-101, 109, 111, 113-116, 118, 125, 128, 130-131, 145-146, 148, 154n., 155-159, 161, 163-169, 192, 196-197, 204-210, 212, 240-241, 240n.-241n., 244-245, 246n., 251, 253-255, 255n., 256-259, 382, 412n., 420, 423n., 424, 426, 426n.-427n., 428, 438
 Ghirardi, G.C. 436, 446
 Giacomelli, Luciana 129, 149
 Giacomo Apostolo, santo 115
 Giacomo da Lentini 92, 101
 Giacomo, santo eremita 122
 Giacomo I Stuart, *vedi* James I Stuart
 Ginzburg, Carlo 217-218, 218n., 228
 Giotto di Bondone 18, 116-124, 129, 133-135, 147-151, 158-162, 165-166, 171-172
 Giovagnoli, Gabriella 149
 Giovannetti, Matteo 162-163
 Giovanni Battista, santo 18, 87, 115, 128, 165, 175-176, 176n., 180, 184, 200, 203-204, 213
 Giovanni Bonensegna 138
 Giovanni da Gaibana 157, 171
 Giovanni da Milano 164-165, 171-172
 Giovanni della Croce, santo 278, 346, 351, 352n.
 Giovanni di Bartolomeo Cristiani 146
 Giovanni di Paolo 164, 168-169
 Giovanni Evangelista, santo, 115, 128, 145, 159, 165
 Giovanni Pisano 124-125, 132, 137-139
 Giuliodori, Guglielma 316
 Giusto de' Menabuoi 123
 Givone, Sergio 280, 282, 396, 403
 Gizzi, Ferdinando 19, 239, 240n., 261
 Glorieux, J.-P. 265n., 273
 Gnädinger, Louise 78, 85
 Goering, Joseph 84, 86
 Goethe, J.W. von 231, 273, 315, 317, 326, 331, 374
 Gombrich, Ernst 252, 261
 Gonnelli, Filippo 197, 200
 Goodricke, John 26
 Gotor, Miguel 195, 200
 Gow, A.S.F. 183, 200-201
 Gozzano, Guido 299n.
 Gramigna, Giuliano 337, 340
 Grandville, *pseud. di* J.-I.-I. Gérard 320
 Grassi, M. 44, 50
 Graziani, Michela 9, 11, 14-15, 22, 431
 Graziosi, Elisabetta 204n., 213
 Greimas, A.J. 20, 333, 340
 Griffith, David W. 257, 259
 Grignani, M.A. 312, 317
 Grillo, Angelo 18, 203-209, 203n.-205n., 207n., 213
 Grossatesta, Roberto 17, 70-73, 71n.-72n., 75, 83-86, 95n., 101
 Gruber, Monique 79, 85
 Guarini, Battista 18, 184, 200, 204
 Guarnieri, Cristina 142, 149, 171
 Guazzini, Giacomo 144, 162n., 171
 Guazzoni, Enrico 257-258
 Guillaume de Bray 125, 133
 Guimarães, Fernando 432-433, 433n., 446
 Gunning, Tom 240n., 260-261
 Gurevič, A.J. 104, 110
 Gutas, Dimitri 70, 85
 Haeckel, Ernst 33, 40

- Hallberg, Eric 42, 49
 Hall, C.A.S. 59, 61-62
 Hall, Edwin 156n., 172
 Halperlin, D.M. 183, 200
 Hankins, James 187, 200
 Hartwick, R.F. 42, 47, 49
 Haskins, C.H. 104, 110
 Hatot, Georges 246, 247n.-248n.,
 248, 260
 Hawking, S.W. 28
 Haydn, F.J. 64n.
 Hecht, Christian 153n., 172
 Hegel, G.W.F. 431n., 433, 443-446
 Heidegger, Martin 232, 238,
 276n., 373, 423, 429, 431n.,
 433-434, 442, 446
 Heimiller, Donna 59, 61
 Heinrich von Halle 80
 Hemmingsen, Niels 221n.
 Henderson-Sellers, Ann 39-40
 Henry, Michel 433
 Herder, J.G. von 173, 264, 273
 Herzner, Volker 133-134, 149
 Hildegard von Bingen 84, 86, 356
 Hirsch, E.D. 276n.
 Hocke, G.R. 374n.
 Hof, Hans 85
 Hofmannsthal, Hugo von 373
 Hölderlin, Friedrich 318, 433
 Höller, Hans 373, 376, 376n., 379
 Horgan, John 53, 61
 Hubble, Edwin 25-26
 Hueck, Irene 124, 133-134, 142, 149
 Huke, A. 59, 62
 Humbert, J.M. 249n., 261
 Hume, David 233
 Humes, A.G. 50
 Huml, Ariane 372n., 376, 376n.,
 379
 Hunt, W.H. 256-257
 Husserl, Edmund 232-234, 238,
 431n., 432-433, 442-443, 446
 Iacopus de Voragine 154, 172
 Ibn Gabirol 71, 83
 Iqbal, Muhammad 54, 61
 Isaia, profeta 65-66, 66n.
 Isidoro di Siviglia 156, 172
 Isnenghi, Mario 291
 Israëls, Machtelt 164, 172
 Ivanoviči, Vladimir 112, 149
 Jacobson, M.Z. 60-61
 Jacobus, Laura 121-122, 134, 141-
 142, 149
 Jacopina d'Este, vedova di R.
 Scrovegni 124, 131
 Jacopo da Varagine, *vedi* Iacopus
 de Voragine
 James I Stuart, re 221, 223, 228-
 230
 Jantzen, Hans 153n., 172
 Jauss, H.R. 276n.
 Jaynes, Julian 235, 238
 Jenni, Ernst 64n., 68
 Jori, Giacomo 204n., 213
 Josz, Geo 384
 Jurcev, Elisabetta 265n.
 Kaila, V.R.I. 54, 61
 Kandler, Otto 29, 40
 Kant, Immanuel 197, 200
 Karnes, Michelle 72n., 85
 Kaufmann, R.K. 59, 61
 Keller, Harald 125, 149
 Kemp, Ursley 221
 Keplero 326
 Kerouac, Jack 28
 Kidder, D.L. 55, 61
 Kiel, Hanna 150, 166n., 172
 Kilwardby, Robertus, *latinizzato*
in Robert Kilwardby 105
 Kin, Desiree 58, 62
 Kirchoff, Adolf 93n., 102
 Kittel, Rudolf 63n., 68

- Kittredge, G.L. 219, 219n., 228
 Kleidon, Axel 54, 56, 60-62
 Köbler, Gerhard 99n., 102
 Korenaga, Jun 55, 61
 Kors, A.C. 217n., 228
 Krämer, Heinrich 222n., 229
 Kraus, Karl 373
 Kriss-Rettenbeck, Lenz 149
 Kristeva, Julia 276n., 282
 Krücke, Adolf 153n., 172
 Kubiszewski, Ida 59, 61
 Kubrick, Stanley 311
 Kuiper, G.P. 322
- Labhart, Thomas 43, 49
 Lambert, J.G. 59, 61
 Land, M.F. 42, 49
 Lando, Ortensio 193, 197, 200
 Landolfi, Tommaso 22, 320, 393-394, 400, 403
 Lane, Nick 56, 61
 Lanfredini, Roberta 19, 231
 Langlois, Henri 247n., 260
 La Penna, Antonio 201, 291
 Larcati, Arturo 374n., 379
 Largeau, Claude 58, 62
 Largier, Niklaus 79, 85
 Larini, Riccardo 105-107, 110
 Larner, Christina 217n., 221n., 229
 Laurenzi, Elena 348-350
 Lava, Barnaba 121
 Leavitt, Henrietta 26
 Le Goff, Jacques 185, 200
 Lenton, Tim 56-57, 60-61
 Lenza, Alberto 165, 172
 Leonardino della Scala, *detto*
 Mastino I della Scala 131
 Leonardo da Vinci 326
 Leopardi, Giacomo 280, 319, 340, 429
 Levack, Brian 217, 217n., 229
 Lévinas, Emmanuel 433
- Lewis, Nate 59, 62
 Lia, Pierluigi 75, 85
 Libera, Alain de 20, 75, 77, 85, 97, 113, 162, 180, 279, 283-285, 287-291, 348, 390
 Liddle, A.R. 28
 Ligeti, György 311
 Ligeti, Lajos 312
 Lilla, Salvatore 70, 85-86
 Lippo Memmi 162-164
 Lisciani Petrini, Enrica 263n., 273
 Liu, J.J. 59, 61
 Liu, Quanhua 59, 61
 Longhi, Roberto 381, 387, 389-390, 392, 418
 Lopes Nunes, E.P. 432-433, 445
 Lopez, Anthony 59, 61
 L'Orange, H.P. 112, 115, 149
 Lord Knyvet, Thomas Knyvet I barone di Knyvet 224n.
 Lorenzetti, Ambrogio 164-166
 Lorenzini, Niva 311, 317
 Lubac, Henri de 73n., 85, 276n., 282
 Lucchin, Francesco 28
 Lucrezio 183, 326
 Lumby, Jonathan 215n.-216n., 229
 Lumini, Antonella 20, 341, 343-345, 347-348, 350
 Lupo, Giuseppe 414
 Luzi, Mario 21-22, 405-415, 405n.-414n.
 Lyell, Charles 54
 Lyth, D.H. 28
- Macchi, Tania 42, 50-51
 Macfarlane, Alan 219n., 229
 Machiavelli, Niccolò 189, 200
 Maestro della Maestà degli Aringhieri, pittore ducresco 126

- Maeterlinck, Maurice 264-265, 265n., 273
- Maggi, Luigi 256n.
- Magnani, Luigi 271n., 273
- Magno, Alberto 75, 77-78, 85, 156n., 170
- Magrelli, Valerio 296n., 317
- Maksimović, Danijela 399, 403
- Malhi, Yadvinder 54, 61
- Mallarmé, Stéphane 358, 391
- Mancuso, Alfio 397
- Mandrou, Robert 178, 200
- Manilio, Marco 227
- Mann, Nicholas 314n., 317
- Man, Paul de 267, 273, 278n., 282
- Manuzio, Aldo 183, 188, 198, 200, 329
- Marabelli, Costante 71, 71n., 83
- Marchi, Marco 315
- Marconi, Alessandro 28
- Maria Maddalena de' Pazzi, santa 161, 351, 426n., 438
- Mariani, Guglielmo 70, 76, 85, 436, 439-440, 443, 447
- Maria Vergine, santa 115, 128, 205-207, 255-257, 259, 348, 426n., 412n.
- Mariniello, Giuliana 220n., 222n., 229
- Marino, Giovan Battista 18, 203-204, 204n., 213
- Marinoni, Manuele 19, 263
- Marsilio I da Carrara, *detto il Perenzano* 131
- Martellotti, Anna 203, 203n.-204n., 213
- Martinelli, Riccardo 264n.-265n., 273
- Martinho, Fernando 439n., 447
- Martini, Alberto 353, 359
- Martini, Simone 22, 158, 161-165, 405-407, 412n.
- Martyushev, L.M. 54, 61
- Maso di Banco 125
- Mastino I della Scala, *vedi* Leonardino della Scala
- Matta, R.S. 320, 320n.
- Matte Blanco, Ignacio 333, 335, 335n., 338, 340
- Matteo Evangelista, santo 158
- Matt, Luigi 204n., 213
- Mauthner, Fritz 373
- Maxwell-Stuart, P.G. 217n., 222n., 229
- Mazzanti, Anna 263n., 267, 273
- Mechthild von Magdeburg 17, 80-81, 85
- Mediavilla, Margarita 60
- Melani, Igor 18, 175, 177, 181, 183, 190-191, 194, 200
- Melis, Claudia 45-46, 51
- Mellini, G.L. 129, 149
- Mendel, Gregor 32, 40
- Mendelsohn, Henri 153n., 172
- Mendonça, Fernando 431-433, 447
- Mendonça, J.T. 438n., 447
- Meneghello, Luigi 20, 283-284, 286, 286n., 288-291, 288n.-290n.
- Menin, Lodovico 140
- Menozzi, Daniele 244n., 261
- Mercatelli, Luca 41-43, 45-48, 50-51
- Merleau-Ponty, Maurice 235-236, 238, 326, 331, 433
- Merson, L.-O. 248-249, 248n.
- Metz, Christian 247, 261
- Meyer, E.P. 43, 49
- Michelis, A.P. 270n., 273
- Middeldorf Kosegarten, Antje 125, 149
- Migne, J.-P. 94n.-95n., 102-104, 109-110

- Miguel, L.J. 60
 Millar, C.-R. 216, 219n., 229
 Miller, L.M. 60-62
 Miller, Stanley 34-35
 Mitchell, W.R. 215n., 229
 Mommsen, T.E. 90, 102
 Mondini, Daniela 150
 Monet, Claude 425
 Montagu, George 41
 Montale, Eugenio 285-286, 286n.,
 291, 294n., 302, 317, 329, 331,
 353, 355
 Montgomery, Zoe 59, 62
 Mooney, C.M. 79, 86
 Morandi, Giorgio 389
 Morando, Simona 204n., 213
 Morante, Elsa 394-395, 395n.,
 397, 403
 Moreschini 71, 86
 More, Thomas 185-186, 186n.,
 200
 Moretti, Giampiero 265n., 273
 Mor, Luca 131, 150
 Morris, Colin 104, 110
 Moscati, Antonella 423n., 425,
 429
 Moschetti, Andrea 128, 131-132,
 134, 150
 Mosè, profeta 166, 207, 251
 Muraro, Luisa 356, 359
 Murray, M.A. 217n., 229
 Musser, Charles 241n., 261

 Nagayama, Norio 435, 435n., 447
 Napione, Ettore 129, 148
 Napolitano, Ernesto 311n., 317
 Narducci Domenica, Domenica
 da Paradiso 82, 84
 Navagero, Andrea 18, 175-178,
 176n., 180-181, 183, 199-201
 Naylor, Ernest 41, 49
 Nelli, Pietro 166-167

 Nelson, J.L. 90, 102, 228-229
 Nestle, Eberhard 63n., 68
 Newton, Isaac 31
 Newton, John 229
 Niccoli, Sandra 186n., 199, 201
 Niccolò di Pietro Gerini 146
 Nichilo, Angelo 78, 86
 Nicola Pisano 155
 Nicoletti, Giuseppe 415
 Nietzsche, Friedrich 269, 275
 Nilsson, H.L. 42, 49
 Noferi, Adelia 280-282
 Nolan, Barbara 96, 102
 Nonguet, Lucien 250-251, 254
 Nono, Luigi 311n., 374n.
 Normand, Lawrence 222n., 229
 Notestein, Wallace 215n., 219n.-
 221n., 224, 229
 Novalis, Georg Philipp Friedrich
 von Hardenberg *pseud. di* 264-
 265, 265n., 268, 273
 Novello, R.P. 137-138, 150
 Nowell, Roger 216

 Oberle, Mechthild 376n., 379
 Ochino, Bernardino 195-197,
 199-200
 Odum, H.T. 59, 62
 Olcott, Sidney 254, 256n.
 Oliva, Gianni 263n., 273, 434, 447
 Oliva, Luca 273, 434, 447
 Olschki, Leo 86
 Onorio, *detto di* Autun 157, 157n.,
 172
 Oparin, Aleksander I. 34, 40
 Orazio 183
 Origene 154, 154n., 172
 Orlando, Francesco 301, 317
 Ossola, Carlo 310, 317, 359
 Ostorero, Martine 218n., 229

 Pacino di Buonaguida 91

- Pagioni, Marco 313, 317
 Paladino, Giuseppe 196, 201
 Panovsky, Erwin 95
 Pantazzi, Michael 249n., 261
 Panti, Cecilia 70-71, 85-86
 Panzeri, Fulvio 417, 426, 429
 Paolo di Tarso, san Paolo
 Apostolo 74, 85, 87, 104, 109,
 261, 420, 425, 429
 Papi, Floriano 42-45, 49-50
 Papini, Giovanni 266n.
 Papini, M.C. 400, 403
 Paravicini Bagliani, Agostino
 218n., 229
 Pardi, Leo 42-47, 50-51
 Parenti, Daniela 131, 164n., 172,
 224
 Parke, H.W. 293, 317
 Pasquale I, papa 115
 Pasteur, Louis 32
 Pastore, C.J. 113, 176, 195-196,
 201
 Pastoureau, Michel 92n., 102
 Pater, Walter 266, 270n.
 Pattin, Adriaan 70, 86
 Pearson, Hasketh [Edward Hesketh
 Gibbons Pearson] 249n.
 Peckham, Johannes 72
 Peel, Edgar 215n., 229
 Pellegrini, Ernestina 14, 21, 291,
 351-352, 359, 400, 403
 Pellegrini, Franca 150
 Penzias, Arno 26-28
 Pereira, Michela 79, 86, 440
 Perini, Giovanna 260
 Perini, Leandro 194, 201
 Perna, Pietro 194-195, 201
 Peters, Edward 217n., 228
 Petracchi, Pietro 204n.-205n.
 Petrarca, Francesco 89-90, 89n.-
 90n., 102, 177, 183-184, 191,
 201, 213-214, 266, 273, 337, 340
 Petrocchi, Giorgio 97n., 101
 Petrus Cellensis, Pietro di Celle
 latinizzato in 104
 Piazzesi, Sandro 18, 203
 Pierantoni, Ruggero 326-327, 331
 Pierotti, Federico 250n., 252n.,
 261
 Pietro Apostolo, santo 14, 144,
 148, 165, 273
 Pincio, Tommaso 278n., 282
 Pinho, Arnaldo de 442
 Pinna, Giuseppe 150
 Piovani, Elena 406n., 407, 415
 Pirandello, Luigi 21-22, 393-395,
 403
 Pirotta, A.M. 102
 Pischedda, Bruno 429
 Pitagora 31, 326
 Plá, Josefina 21, 361-363, 365-367
 Platone 31, 93, 186, 186n.
 Plattner, G.-K. 58, 62
 Plessner, Helmuth 232, 238
 Plinio il Vecchio 176
 Plotino 70, 93-94, 102
 Poggi, Stefano 269n., 273
 Pokorny, Julius 99n.-100n., 102
 Poliziano, Agnolo Ambrogini,
 detto il 18, 187-188, 201
 Poole, Robert 229, 215n.
 Porrina, Bernardino degli
 Albertini *detto il* 125-126, 133,
 137, 147
 Porta, Gianfranco, 17, 58, 96,
 99n., 113-115, 125, 134, 141-
 143, 145, 207, 227, 256n., 283,
 285, 298, 327, 342-344, 353,
 355, 363, 374, 387, 395, 395n.,
 403, 406n., 407, 415, 420, 425,
 435n., 438, 444
 Porzio, Domenico 426
 Potts, Thomas 215-216, 224-225,
 224n., 227, 229

- Pound, Ezra 355, 359
 Pozzi Bellini, Giacomo 429
 Pozzi, Catherine 351, 359
 Pozzi, Gianni 282
 Pozzi, Giovanni 204n., 213
 Previtali, Giovanni 125, 137, 150
 Prieto, P.A. 59, 62
 Prigogine, Ilya 55, 62
 Proclo 70, 86
 Prosdocimi, Alessandro 140, 150
 Prosperi, Adriano 199, 208, 214
- Qin, Desiree 58, 62
 Quarton, Enguerrand 22, 438
 Quinn, C.T. 73, 86
 Quintanilla, J.C. 57, 61
 Quintiliano 183
 Quondam, Amedeo 187, 204,
 205n., 212, 214
- Raboni, Giovanni 334-335, 419,
 429
 Raboni, Giulia 204n., 205, 207n.,
 214
 Ramusio, G.B. 175-176, 176n.,
 180, 183
 Ratecka, Barbara 376n., 377, 379
 Raugei, Marco 59, 62
 Ravalli, Gaia 166, 172
 Ravasi, Gianfranco, monsignor
 64n., 68
 Redferne, Anne 216, 225
 Redi, Francesco 32, 40
 Rehm, Walther 90, 102
 Reinle, Adolf 150
 Rekut-Liberatore, Oleksandra 21,
 393, 397n.
 Reuterswärd, Patrik 112, 150
 Reynaud, M.J. 432-433, 433n.,
 440, 442-443, 445, 447
 Reynolds, Herbert 255n., 261
 Reynolds, Malvina 311n.
- Riccardo di Fournival 72
 Richards, B.S. 59, 62
 Ricorda, Ricciarda 17-19, 142,
 234, 263n., 267n., 270n., 273,
 342, 348, 358, 372, 388, 433,
 436, 439, 442
 Riegl, Alois 153n., 172
 Rignano di Enrico 129, 150
 Rigo, Paolo 415
 Rilke, R.M. 351, 353, 355, 359
 Rimbaud, Arthur 385
 Rinaldo, Maddalena 401-403
 Ringgrenn, Helmer 64n., 68
 Robert de Sorbon 104
 Roberts, Billy 61
 Roberts, Gareth 59, 61, 222n., 229
 Robertus Kilwardby, Robert
 Kilwardby *latinizzato in* 105
 Robert, Valentine 26, 60, 84, 86-
 87, 101, 104, 200, 222n., 229,
 240n., 260
 Rodríguez Alcalá, Hugo 362-363,
 367
 Rogner, H.H. 58, 62
 Rokha, Pablo de 363
 Romano, Marco 89n., 125-126,
 137-138, 372
 Romano, M.E. 298n., 317
 Romano, Serena 89n.159, 160n.-
 161n., 172
 Rosa, António Ramos 185, 212,
 309, 312, 324, 341, 387, 434n.,
 447
 Rosand, David 150
 Rosen, Barbara 215n., 219n.-
 220n., 223, 229n.
 Rosenstein, Roy 102
 Roughead, William 222n., 229
 Rovatti, P.A. 276n.-277n., 282
 Rovelli, Carlo 28
 Rubino, Elisa 77, 86, 422
 Rudolph, Wilhelm 63n., 68

- Ruggles, F.D. 176, 201
 Ruh, Kurt 71n., 76, 80n., 86
 Rumpels, Ioannes 183
 Ruprecht, G. 59, 62
 Ruschioni, Ada 315n., 317
 Ruskin, John 266
 Russi, Roberto 266n., 273
 Russo, A.L. 34, 84, 238, 402-403
 Russo, Marco 34, 84, 238, 402-403
 Russo, Renato 34, 84, 238, 402-403
 Rustici, Sandra 17, 103
 Ruth St. Denis, *nome d'arte di*
 Ruth Dennis 359n.
 Rydh, C.J. 59, 62
- Sabatier, Paul 170
 Sachs, Nelly 373
 Saebo, Magne 64n., 68
 Saint-Martin, Isabelle 241n., 261
 Salt, Barry 254, 255n.-256n., 258,
 261
 Salvadori, Diego 20, 283
 Salvi, Paola 129, 150
 Samson, Alexander 176, 201
 Samuel, Alice 221, 273
 Samuel, R. von 273
 Sandberg Vavalà, Evelyn 130, 144,
 150
 Sandén, B.A. 59, 62
 Sandona, Mark 148
 Santschi, Fritz 43, 50
 Sapegno, Natalino 291
 Sassetta, Stefano di Giovanni
 detto il 164, 172
 Saulo di Tarso, *vedi* Paolo di Tarso
 98
 Scaligero, G.C. 193
 Scapini, Felicita 42, 47, 49, 51
 Schaich, Anne 150
 Scheler, Max 434, 447
 Schifano, J.-N. 395n., 403
 Schlegel, Friedrich 132, 150, 273
 Schlegel, Ursula 132, 150, 273
 Schmitz, E.H. 42, 50
 Schöne, Wolfgang 153n., 172, 370,
 375
 Schopenhauer, Arthur 265n., 265-
 266, 269, 273
 Schroeder, K.-P. 54, 62
 Sciascia, Leonardo 350, 353, 359,
 429
 Scoto, Eriugena Giovanni 71, 83,
 94n.-95n., 95, 102
 Scot, Reginald 222, 222n., 227,
 229
 Scott, Dodelson 28
 Scrovegni, Enrico 111, 124-128,
 132, 135-137, 139, 148-150
 Scrovegni, Gaboardo 131
 Scrovegni, Rainaldo II 131
 Seabra, Pereira J.C. 440
 Segre, Cesare 291, 306n.
 Seidel, Max 168n., 149, 172
 Seleznev, V.D. 54, 61
 Selvatico, P.E. 140
 Servio 156, 156n., 172
 Seurat, Pierre 269
 Sgarbi, Vittorio 150-151
 Shakespeare, William 355, 359,
 367
 Sharma, Vivek 54, 62
 Sharpe, James 216, 219, 219n.,
 221, 229-230
 Shaw, G.B. 248n.-249n.
 Sicardo di Cremona 156, 156n.,
 173
 Silesius, Angelus 352n.
 Silk, Joseph 28
 Silvani, Giovanna 222n., 228
 Simone Magnaghi 183
 Simson, Otto von 91, 97n., 102
 Sisto III, papa 156
 Smith, J.M. 54, 56, 60, 62
 Smith, R.C. 54, 56, 60, 62

- Soannini, Silvia 434, 447
 Socrate 31
 Sofocle 345
 Solsterno, maestro mosaicista 116
 Somigli, Silvia 42-43, 48, 51
 Sontag, Susan 277, 282, 397, 397n., 403
 Southern, Elizabeth, *detta* Demdike 215n., 215-216
 Southern, Pat 229
 Sowerbutts, Grace 216, 225-226
 Spallanzani, Lazzaro 32
 Spaziani, M.L. 306n., 317
 Speer, Andreas 71, 86, 95, 102
 Spignoli, Teresa, 417, 426, 429
 Spinola, Barbara 203
 Spinola, Nicolò 203
 Spitzer, Leo 276n.
 Stafford, Henry 222n., 230
 Stagel, Elsbeth 79
 Stanga, Ruggero 15, 23
 Starobinski, Jean 321, 330-331
 St. Denis, Ruth 91, 102, 359n.
 Steer, Georg 77, 86
 Stefanelli, Luca 311n., 317
 Stefaneschi, Jacopo, cardinale 162
 Steffan, Paolo 317
 Steiner, George 172, 213, 277, 282
 Stella, Vittorio 25-26, 40, 98n., 100, 158, 165-168, 178-179, 294, 306n., 310n., 313, 313n., 331, 346, 350-351, 356n., 359, 362, 364
 Stiglmayr, Joseph 266
 Stocker, T.F. 58, 62
 Storaro, Francesca 19, 275-276, 278-279
 Storaro, Vittorio 275n., 281
 Strabone, Valfrido 99
 Strauven, Wanda 239n., 261
 Stuparich, Giani 393-394, 398-399, 404
 Suárez, Victorio 366-367
 Suger/Sugero, Abate di Saint Denis 76, 91, 95-96, 96n., 102, 154n., 172
 Sulis, Gigliola 291
 Surin, J.-J. 352n.
 Susone, Enrico, *vedi* Henrich Seuse
 Svandrlik, Rita 14, 21, 369, 372n., 379
 Swain, John, 219, 219n., 230
 Szathmáry, Eörs 56, 60, 62

 Taddeo di Bartolo 164
 Talete di Mileto 31
 Tanzio da Varallo, Antonio d' Enrico *detto* 418, 425, 429
 Tartuferi, Angelo 160n., 171
 Tassoni, Luigi 317
 Tasso, Torquato 37, 203-204, 213, 316
 Taulero 76, 78-80, 85, 87, 207
 Teilhard de Chardin 407, 407n.
 Tempera, Mariangela 215n., 230
 Teocrito 183, 200-201
 Terenzio 183
 Teresa d'Avila, santa 347, 352n.
 Terzani, Tiziano 401-402, 404
 Testori, Giovanni 22, 417-429, 423n., 427n.
 Theodor, Julius 63n., 68
 Thomas, Keith 219, 219n., 230
 Tiede, D.M. 59-60
 Tigler, Guido 17, 111, 151
 Tino di Camaino 133
 Tintoretto, Iacopo Robusti *detto il* 382
 Tiribirilli, Bruno 46, 51
 Tissot, James 219n., 255n., 261
 Toesca, Pietro 129, 151

- Tolomei, Alessandro 131, 151
 Tolomei, Antonio 131, 151
 Tolstoj, Lev 393, 404
 Tombeur, Paul 105
 Tommasi, Wanda 350
 Tommaso d'Aquino, san 17, 73-75, 74n.-75n., 78, 82, 82n., 87, 92, 96n., 102, 107, 142, 156, 156n., 161-162, 171, 173
 Tongiorgi, Paolo 41, 49
 Toppan, Laura 316
 Torriti, Jacopo 158
 Trevor-Roper, Hugh 218n., 230
 Tronci, Antonio, 394, 401, 404
 Tsao, Jeff 59, 62
 Tumiatì, Domenico 266
- Ugo di San Vittore 92, 92n., 102, 104, 153n., 173
 Ugo di Strasburgo 78
 Ugolini, Alberto 16, 41-43, 45-48, 50-51
 Uhr, Horst 156n., 172
 Ullmann, Walter 104, 110
 Ungaretti, Giuseppe 393, 404
 Urbano VIII, papa 204n.
 Ussia, Salvatore 204n.-205n., 214
 Utz, Kathrin 218n., 229
- Valduga, Patrizia 20-21, 333-340, 334n.-335n.
 Valentiner, Wilhelm 137, 151
 Valenzano, Giovanna 137-138, 151
 Valla, Lorenzo 188
 Vandenbroucke, Mireille 58, 62
 van der Horst, P.W. 64n., 68
 van der Toorn, Karel 64n., 68
 Vannini, Marco 78, 78n., 84, 87
 Varga, Lucie 90n., 102
 Vasari, Giorgio 160, 161n., 166, 166n., 173
- Vasarrì, Francesco 20, 333
 Vauchez, André 104, 110
 Vega, Garcilaso de la 181
 Venanzio, Fortunato 112
 Veneziano, Paolo 138, 144
 Venturi, Adolfo, 131, 134, 151
 Venturi, Francesco 317
 Venturini Monica 429
 Verdi, Adriano 140, 151
 Verdino, Stefano 405-407, 406n., 415
 Vezzosi, Letizia 17, 89
 Vigfússon, Guðbrandur 101
 Vignali, Barbara 43, 45, 51
 Villon, François 355, 359
 Virgilio 181-183, 201
 Virgillito, R.S. 21, 342-344, 349-359
 Vitali, Bernardino 183
 Vittorini, Elio 353
 Vogüé, Adalbert de 109
 Volmar di Disibodenberg, scrivano 79
 Volonté, Paolo 431n., 433, 442-443, 447
 Volpi, Franco 431n., 434, 446
 Voltaire, François-Marie Arouet *detto* 197-198, 201
- Wagner, Richard 267
 Waldgrave, Robert 222n.
 Waldmann, Susanne 151
 Wallace, A.R. 36
 Wallace, Notestein 229
 Walshman, Thomas 225n., 226
 Warburg, Aby 314n., 317
 Warrant, E.J. 42, 51
 Waterhouse, Agnes 220
 Watson, Andrew 56-57, 60-61
 Watt, M.E. 59, 62
 Weber, Walter 153n., 173
 Weidlé, Wladimir 153n., 173

- Weißbach, D. 59, 62
 Weitzmann, Kurt 157n., 173
 Welle, J.P. 308-309, 317
 Westermann, Claus 64n., 68
 Wheelis, M.L. 29, 40
 Whittle Anne, *detta* Chattox 215, 225
 Wibert von Gembloux 79
 Wignall, P.B., 55, 60, 62
 Williams, J.A. 41, 51
 Wilms, Hieronymus 78n., 87
 Wilson, R.W. 25-28
 Winkelmann, J.J. 270
 Wittgenstein, Ludwig 326, 331, 373
 Woese, Carl 29, 36-38, 40
 Wolf, Christa 372, 379
 Wolff, Johannes 194
 Wölfflin, Heinrich 268
 Wolf, George 102
 Wolters, Wolfgang 132-134, 136, 151
 Wormell, D.E.W. 293, 317
 Worsley, T.R. 55, 61
 Yu, Gengfa 59, 61
 Zambrano, María, 20, 341, 345-350
 Zampese, Luciano 291
 Zancani, Diego 286, 291
 Zanetti, Giorgio 264, 263n.-264n., 268, 269n., 270, 274
 Zanzotto, Andrea 20, 293-296, 295n.-296n., 298, 298n.-299n., 300-302, 303n., 304-307, 305n.-308n., 309-312, 310n.-315n., 314-318, 339-340, 415
 Zatelli, Ida, 16, 63, 64n., 68
 Zecca, Ferdinand 250-251, 254
 Ziegler, Christiane 249n., 261
 Žižek, Slavoj 420, 424n.-425n., 429
 Zuccari, Alessandro 170, 298, 298n.-299n., 300-302, 303n, 304-307, 305n-309n, 309-312, 310n-315n, 314-318, 339-340, 415

REFERENZE ICONOGRAFICHE

Per tutte le riproduzioni di beni culturali italiani presenti nel volume, se non appartenenti al dominio pubblico, sono state adottate le norme indicate nel Decreto-Legge 31 maggio 2014, n. 83, al quale si rimanda. Nel caso di riproduzioni di beni culturali esteri, se non appartenenti al dominio pubblico, si è proceduto con la richiesta di liberatoria. Si ringraziano per le gentili concessioni:

Archives des Augustines de l'Assomption, Paris (243, 245)

Brooklyn Museum, New York (255)

Comune di Padova (117-123, 127, 129, 132, 135, 136, 139-141, 143, 144, 146)

La Cinémathèque française, Paris (254)

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (163, 168, 170)

Musée des Beaux-Arts Jules Chéret, Ville de Nice (249)

Museo di Palazzo Pretorio, Prato (165)

Musée du Petit Palais, Palais des Papes, Avignon (163)

Pathé Frères, Paris (254)

Polo museale della Toscana (162)

Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e della Identità siciliana – Dipartimento dei Beni Culturali e della Identità siciliana – Polo Regionale di Messina per i Siti Culturali – Museo interdisciplinare di Messina (383)

Scuola Dalmata dei SS. Giorgio e Trifone, Venezia (189)

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi ad accesso aperto

(<<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlík (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Tóttösy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Tóttösy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)

- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguario / La sombra del saguario: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anticonomiche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi, *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Innesti e ibridazione tra spazi culturali*, 2015 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 170)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from human eyes*»: *Madness and Poetry 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civaridi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)
- Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante (a cura di), *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)

Riviste ad accesso aperto
(<<http://www.fupress.com/riviste/>>)

«*Journal of Early Modern Studies*», ISSN: 2279-7149

«*LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*», ISSN: 1824-484X

«*Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies*», ISSN: 2421-7220

«*Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies*», ISSN: 2239-3978