

La raccolta di saggi dedicata a Giuseppe Barbieri rappresenta un omaggio da parte di amici, colleghi e allievi che, attraverso la varietà dei loro contributi, desiderano celebrare la molteplicità degli interessi che hanno sempre caratterizzato l'attività intellettuale dello studioso. Il suo rilevante percorso accademico ha dato esito a studi innovativi, talvolta inusuali, rivolti ad ambiti non convenzionali, sempre animati da un'inesauribile curiosità e costantemente tesi al superamento degli steccati disciplinari. Per questo, il titolo del volume Vedere il testo allude non solo all'originalità delle sue ricerche e all'instancabile impegno didattico, ma anche a un approccio critico capace di intrecciare la dimensione visiva e quella teorica in modo innovativo. La raccolta pone dunque in un ideale dialogo studiose e studiosi di arti visive, storia, critica, letteratura, filosofia, scienze sociali e diritto dell'arte, a testimonianza di una trasversalità di rapporti e di interessi aperta, dinamica e libera da ogni dogmatismo.



lotto n. 06TD3/580003WEL
Electa S.p.A.
Via Privata Mondadori 1
20054 - Segrate (MI) - Italy
www.electa.it

a cura di M. Bertelé, S. Burini, M. Redaelli, G. Zavatta **Vedere il testo. Percorsi di ricerca per Giuseppe Barbieri**



Electa

a cura di
Matteo Bertelé
Silvia Burini
Maria Redaelli
Giulio Zavatta

Vedere il testo

GB

**Percorsi di ricerca
per Giuseppe Barbieri**

Sommario

- 11 **Un journal inédit de voyage à Venise en 1879: monuments, art et vie quotidienne**
Xavier Barral i Altet
- 20 **“Se la Madonna potesse parlare”. Raffaello alla prova del realismo socialista**
Matteo Bertelé
- 31 **Grisha Bruskin, *Il Grande Domani***
Ekaterina Bobrinskaya
- 45 **La topografia della tipografia nell'avanguardia russa**
John Bowlt, Nicoletta Misler
- 53 **Il filo del racconto curatoriale: Giuseppe Barbieri e i percorsi nell'arte russa**
Silvia Burini
- 66 **Schizzo e motto di spirito in un disegno di Annibale Carracci**
Giovanni Careri
- 71 **L'unità originaria di scrittura e immagine**
Lucio Cortella
- 75 **Sulla fortuna letteraria di Leone Leoni: dai primi libri de *Le lettere di Pietro Aretino* al *Discorso sopra li cinque sensi* di Luca Contile (1538-52)**
Walter Cupperi
- 86 **Cura. Immaginare e narrare l'invisibile**
Barbara Da Roit
- 92 **Caricatura, análisis histórico de un término, y dos ejemplos actuales**
Kosme de Barañano
- 99 **Per un progetto di commento secolare della *Vita di Marcantonio Bolognese*, e d'altri intagliatori di stampe di Giorgio Vasari: Martin Schongauer nelle note di commento di Giovanni Gaetano Bottari e Carl Heinrich von Heineken**
Giovanni Maria Fara
- 110 **Un recitativo di Amedeo Giacomini per il pittore Giuseppe Zigaina**
Caterina Furlan
- 118 **Satira hogarthiana, tempo e malinconia nel *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick**
Flavio Gregori

- 134 **“Zoglie e cose preziose”: Ludovico Dolce e il *Trattato delle gemme che produce la natura* (1565)**
Stefania Macioce
- 141 **Bruna Forlati Tamaro: un’archeologa per i musei italiani**
Paola Marini
- 146 **Visuالتelling. “Storie visive” e AI**
Angela Mengoni
- 151 **Il nome della cosa. L’ingegnosa ipotesi di Giuseppe Barbieri per la macchina del teatro di Giulio Camillo Delminio (1980 e 1998)**
Angelo Maria Monaco
- 161 **L’architettura narrativa di Gulammohammed Sheikh tra testo e immagine**
Sara Mondini
- 170 **La street art e la difficoltà di bilanciare i valori tutelati dal diritto**
Marco Olivi
- 184 **“Divenendo ben presto un’espressione fervida e intensa”. Pietro Zampetti e l’istituzione della storia dell’arte a Ca’ Foscari**
Caterina Paparello
- 192 **Una “cosa nova” per Pietro da Cortona: un autoritratto per il serenissimo principe**
Emilie Passignat
- 198 **Istruzioni per l’uso: disegnare con immagini e parole**
Emanuele Pellegrini
- 203 **Sviluppo, *mise en scène* e gestione del culto degli Innocenti nel tardo medioevo veneziano, dalla Terrasanta all’isola di Murano**
Simone Piazza
- 209 **In forma di fantasma: il Carpaccio di Ramón Gaya**
Elide Pittarello
- 215 **La mediazione dell’algoritmo: far vedere il testo attraverso l’intelligenza artificiale**
Maria Redaelli
- 225 **There is a Beginning in the End**
Olga Shishko
- 237 **I quadri parlanti di Belova&Politov: tra *lubok* ed έμβλημα**
Natalia Sipovskaya
- 246 ***Hypnerotomachia Norberti*: il testo da guardare. Una lettura “semanalitica” di *Gradya***
Massimo Stella
- 261 **Le fil et la trame: *Las Hilanderas* de Diego Velázquez**
Victor I. Stoichita
- 274 **Lo stile neo-russo e le “contaminazioni” simboliste e art nouveau**
Valerio Terraroli
- 282 **In giro per l’Europa. Storie e immagini di elefanti**
Lucia Tongiorgi Tomasi
- 286 **L’arte dell’interpretazione: ciò che più di tutto oggi attrae i visitatori delle mostre**
Zelfira Tregulova
- 291 **La crisi della forma. Da Simmel a Kiefer**
Vincenzo Trione
- 303 **Un controfrontespizio, un testo**
Ranieri Varese
- 306 **‘Maestri’ e ‘astrologi’. Note giorgionesche**
Piermario Vescovo
- 318 **Le postille di Antonio Morassi sul catalogo della *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* (1951)**
Giulio Zavatta
- 329 **Gadda, Longhi e Caravaggio: suggestioni ed equivoci sulla *Vocazione di san Matteo***
Alessandro Zuccari
- 337 **Tavole a colori**
- 411 **Nove artisti e un poeta: omaggio a Giuseppe Barbieri**
- 442 **Note per un profilo accademico**
446 **Bibliografia di Giuseppe Barbieri**
a cura di Angela Bianco, Giulia Gelmi,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

“Per me un’immagine dorme nella pietra,
l’immagine delle mie immagini”.

F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*

Indizi Sintomi Segni. La faglia tra Significazione e Senso e lo spazio della Significanza ovvero... dalla Lettura alla Visione: il testo da guardare

Gradiva

Gradiva di Wilhelm Jensen costituisce un dispositivo semiotico di straordinaria rilevanza. Per un duplice ordine di ragioni: per l’economia dei *segni* che vi si pratica e per la strategia della *significazione* che vi si persegue. Soprattutto, ciò che di nitidamente semiotico è dato rinvenire nel racconto di Jensen è la patente divaricazione tra piano dei segni e piano della significazione: una semiotica auto-osservantesi, che sfida se stessa esibendo quel *décalage* tra segnico e semantico su cui è costruita. Come viene prodotta tale divaricazione? Attraverso la parodia di quello che Carlo Ginzburg ha chiamato “il paradigma indiziario”¹. *Gradiva* di Jensen è di fatto una *detective story* (che gioca con il Perturbante) nella quale il ‘delitto’ è un evento puramente psichico (o l’esito puramente psichico di una serie di eventi altrettanto puramente psichici) disseminato in e testimoniato da indizi esclusivamente iconici o verbo-visivi².

Dicevamo ‘parodía’... dicevamo, cioè, che *Gradiva* paròdia il ‘paradigma indiziario’: si intenda per parodía non l’‘effetto derisorio’ che ne deriva, bensì, il dispositivo primario che la costituisce, ovvero il dispositivo del *contro-canto* (*parà-odè*), in virtù del quale al sistema degli *indizi* risponde il contro-sistema dei *sintomi*, al rebus criminale risponde il rebus (meta)psicologico. Ne risulta che, se il sistema degli indizi rimanda alle *res*, il sistema dei sintomi rimanda invece alle *esperienze*. E se, dunque, il sistema degli indizi implica la *referenza*, il sistema dei sintomi implica l’*interpretazione* ovvero il movimento del *senso*. Nel campo di questa polarità, i segni diventano allora la *differenza* tra referenza e senso e vengono pertanto restituiti a quello stato liminare, pre-segnico, che Julia Kristeva chiamerebbe *différentielle signifiante*³, ovvero, in altri termini, *significante* (vocale e grafico) che, nello spazio del testo, supporta un

numero *n* di combinazioni semantiche possibili (tutte le possibili combinazioni semantiche da esso supportabili) ritagliate, a loro volta, dall’infinito *significante*. In altri termini ancora, la *différentielle signifiante* è il movimento che porta al segno. Nel corso di queste pagine vorrei leggere i segni-sintomi verbo-visivi fondamentali del testo come “differenziali significanti”: si tratta di ‘aprire i segni-sintomi’ e seguirne l’andamento germinativo. Credo che tale esercizio ci porti a scoprire, al di là del feno-testo, il testo potenziale o “geno-testo” (ancora secondo Kristeva) che gli è sotteso e che affonda o, per meglio dire, sprofonda nel crogiuolo dell’emblemismo magico rinascimentale. Potrei riformulare quanto ho appuntato qui sinora, senza tuttavia abbandonare l’idioletto semiotico, dicendo che se *referenza* e *senso* implicano entrambe, pur in modo diverso, l’atto di lettura come *intelligenza del testo*, la produzione della *significanza* si offre piuttosto alla *percezione visuale*, tra *visione* e *sguardo*, tra l’*Erlebnis* dell’*impressione* e l’*Erfahrung* della *curiositas* ovvero l’inchiesta dell’occhio desiderante. La percezione visuale ci mette di fronte alla *materialità* del testo, ci restituisce la lingua e il linguaggio come suono, come ruminazione labiale, lavoro fonatorio e immaginativo, come colore, come voce, come corpo. *Gradiva* di Jensen è un ‘libro da guardare’ non meno che da leggere, come i libri di emblemi e geroglifici o come i teatri di memoria della tradizione ermetica. E non è certo una questione di ‘esoterismo’ ideologico, bensì di una certa pratica della parola.

***Alterthumswissenschaft* vs *Phantasie*: Codice vs Significanza**

Prima di procedere, è importante ritornare nuovamente, per qualche istante, sulla parodía del “paradigma indiziario”. È fin troppo noto che Freud, nel suo celeberrimo saggio su *Gradiva*⁴, ci offre la soluzione del rebus metapsicologico inscenato nel testo: Freud risolve la *detective story* cristallizzandone il *senso* (vedremo, tra poco, con quale intento). Ma, così facendo, Freud duplica e doppia la strategia già predisposta dal narratore nel racconto: *Gradiva* non è altri che Zoe Bertgang, l’antico e primo amore infantile di Norbert Hanold, da lui stesso dimenticato e sepolto nell’inconscio; il canarino giallo è l’amabile uccellino che vive in gabbia nell’appartamento dirimpettaio di lei; l’enigmatico vecchio acchiappalucertole è il padre entomologo della fanciulla e così via e così via... L’assurdo enigma, nella sua interezza, è ricondotto, dal narratore, al verisimile razionale: rebus con soluzione a fine pagina, verrebbe da dire. E la parodia sta precisamente qui: nella giustapposizione tra rebus e corrispondente soluzione, che si affrontano *come due lingue*, di cui l’una (la soluzione) è la traduzione verisimile dell’inverisimile altra (il rebus).

Ora, il tema della Lingua-Codice è fortemente segnalato nel testo jenseniano con un’enfasi che non può sfuggirci. La Lingua di Norbert è infatti quella dell’*Alterthumswissenschaft*, della “Scienza dell’Antichità” (il termine ricorre due volte), sinonimicamente designata *Archäologische Wissenschaft* (una ri-

correnza) nonché *Alterthumskennntniss* (una ricorrenza), nonché infine chiamata, *tout court*, per antonomasia, *Wissenschaft* (nove ricorrenze)⁵. La Lingua della Scienza è la Lingua della Ragione e della Conoscenza, è la lingua delle/dei *Realien*. Sta di fatto, tuttavia, che Norbert, quella sua Lingua la rifiuta. Non vi si riconosce. Abiura il Codice. Come fece Nietzsche. L'evocazione dell'*Alterthumswissenschaft* su suolo germanico o, meglio, in area germanofona, non è, infatti, anodina. La Scienza dell'Antichità, fondata, con la benedizione di Goethe, da Friedrich August Wolf, nella sua celebre *Darstellung*, come sapere gerarchico, organico e oggettivo, rappresenta, nei paesi di lingua tedesca dell'Ottocento, il vertice del Sapere. La sconfessione nietzschiana dell'idea di *Alterthumswissenschaft* – lo dimostra, come tutti sappiamo, la polemica con Wilamowitz intorno a *La nascita della tragedia* – fu accolta come un sacrilegio o, nel migliore dei casi, con disagio, dal mondo accademico e intellettuale (fatta eccezione per Rohde). Il gesto di Nietzsche equivaleva insomma a disconoscere la Lingua della Conoscenza, ovvero il Codice per eccellenza. L'apostasia di Norbert Hanold va recepita in questo contesto. Per altro verso, Norbert non è interessato alla Lingua-Codice se non per articularvi le proprie idiosincratice manducazioni ideative. La lingua come spazio dell'ossessione, del deragliamento dal principio di realtà e dal pensiero categoriale che lo rende pensabile: un'altra lingua, che il narratore della novella chiama *Phantasie*, alternativa a quella dell'*Alterthumswissenschaft*:

“Doch hatte [...] die Natur ihm als Zugabe gewissermassen ein Korrektiv durchaus *unwissenschaftlicher* Art ins Blut gelegt, ohne dass er selbst von diesem Besitzthum wusste, eine überaus lebhafte *Phantasie*, die sich bei ihm nicht nur in Träumen, sondern oft auch im Wachen zur Geltung brachte und im Grunde seinen Kopf für nüchternstrenge Forschungsmethodik nicht vorwiegend geeignet machte”.

“Ma la natura aveva immesso nel suo sangue, come una sorta di fuoriprogramma, un correttivo assolutamente *antiscientifico*, senza che lui si rendesse conto di questo possesso, ovvero una *fantasia* straordinariamente vivida, che non solo si mostrava attiva durante il sogno, ma anche durante la veglia e rendeva in sostanza la sua testa per lo più inadatta a metodi di ricerca sobri e rigorosi”⁶.

Per Norbert l'esperienza linguistica è dunque esperienza della divisione: esperienza della faglia tra il Codice che ha cessato per lui d'essere semantico e il proprio idioletto psiconevrotico che reimpiega i segni del codice delirandoli, laddove il delirio consiste esattamente nell' 'aprire i segni' – come testé dicevamo – a molteplici possibilità di senso indipendentemente dal fatto che tali possibilità siano o no contestuali. Esempio, a mio avviso, inequivocabile è l'incastellatura “mitologico-storico-letterario-archeologica” (“So gaukelte

es in der campanischen Sonnengluth mythologisch-literarhistorisch-archäologisch durch seinen Kopf”⁷) costruita da Norbert intorno alla figura di Meleagro allorché vede la Gradiva entrare nella casa che, a Pompei, porta il nome di tale eroe: si tratterà del Meleagro uccisore del cinghiale calidonio che ebbe come compagna di caccia Atalanta e come sposa Cleopatra oppure si tratta del Meleagro poeta – il licenzioso epigrammatico (ancora l'eros!) – vissuto circa un secolo prima dell'eruzione del Vesuvio? Sarà mai, dunque, la Gradiva una discendente del poeta Meleagro? Oppure no... sarà Gradiva, piuttosto, la stessa eroina Atalanta, figlia di Iafò? Quando, poi, una farfalla giallo-rossa si poserà sulla fronte di Gradiva, mentre ella sta conversando con Norbert, questi resterà folgorato dalla coincidenza: il nome volgare di quella farfalla tanto diffusa nell'area mediterranea è “Cleopatra”, precisamente lo stesso nome che designa la sposa di Meleagro! Come si vede, si tratta di una ruminazione talmente erronea e strampalata, al limite del ridicolo, che potrebbe essere attribuita a un liceale pasticcione, non certo a un cattedratico di archeologia classica, profondo conoscitore del mondo antico, nonché eccellente filologo e epigrafista... Come si può sovrapporre l'eroe Meleagro all'omonimo poeta e trovare, in questa confusione, un senso possibile? Norbert rifiuta la significazione e il senso, percorrendo il movimento della *significanza possibile*, che, dalla significazione e dal senso scartando, manifesta linguisticamente il disorientamento del soggetto.

Nota al mezzo

Una necessaria osservazione prima di procedere. Da circa un ventennio, a partire da *L'immagine sopravvivente*⁸ e dai volumi ‘ninfali’ di Georges Didi-Huberman, sovrapporre, via Freud, le figure della Gradiva jenseniana e della “Ninfa” warburghiana è divenuta *idée reçue* (ma l'inventor della ‘questionne’ è il Settis prefatore, nel 1981, de *La sopravvivenza degli antichi dèi* di Seznec⁹). Si tratta, a mio avviso, di un cortocircuito che non rispetta le singolarità delle diverse operazioni in atto nelle scritture di Warburg, di Jensen e di Freud. Mi limito qui a illustrare il dispositivo fondamentale di tale cortocircuito: Gradiva di Freud viene subordinata ovvero resa ausiliaria allo studio e alla ri-comprensione teorici della “Ninfa” warburghiana, in assenza di una teoria warburghiana della “Ninfa” che non sia la nota formula per cui “Ninfa” è la cristallizzazione iconica del movimento di *Nachleben*. Chi ha ricostruito al meglio l'ascendenza culturale della “Ninfa” warburghiana è Giorgio Agamben, nel suo *Ninfe*¹⁰, ricostruzione i cui due passaggi trasmissivi fondamentali sono costituiti dalla strozzatura heiniana (la filiera di testi che compongono la costellazione degli *Dèi in esilio*) e quella paracelsiana (il *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris, et de caeteris spiritibus*). La “Ninfa” warburghiana sarebbe dunque e infine – così ricaviamo da Agamben – un'ultima luminescenza e un 'caso di ritorno' del sapere magico rinascimentale, il cui germe primo è da ricondur-

re alla complessa speculazione medievale sull'*eros phantastikos* (eccellente-mente illustrata in *Stanze*¹¹). Dato il copioso lavoro di scavo compiuto da Jung sul legame tra l'iconismo magico-ermetico-alchemico rinascimentale, per un verso, e l'iconismo onirico, per l'altro, sarebbe forse più appropriato – penso io – rivolgersi alla riflessione junghiana, piuttosto che a Freud, laddove si vogliono indagare le parentele teoriche e culturali del *Nachleben* warburghiano (ma su Jung vige, come si sa, il consueto *embargo* 'scientifico'...) ¹². In ogni caso, tale sovrapposizione tra la "Ninfa" warburghiana e la Gradiva freudiana, dove Freud è evocato *in funzione* – lo ripeto – di Warburg, fa sì che si perda completamente il senso profondo del celebre saggio freudiano.

Freud scrive *Delirio e sogni nella Gradiva di W. Jensen* per legittimare la sua teoria del sogno attraverso la *Dichtung*, attraverso la lingua e il linguaggio della creazione poetica. Certo che si tratta di appropriazione, ma non solo! Freud ha sempre riconosciuto apertamente che la *Dichtung*, la creazione poetica, e l'arte in generale, forniscono *strumenti linguistici* fondamentali e imprescindibili alla psicoanalisi, tant'è vero che non sbaglieremmo di certo a definire Freud un linguista dello psichico (come lo sarà più tardi Lacan), direi addirittura uno *Sprachschöpfer* dello psichico, al pari del *Dichter*. Il saggio di Freud sulla *Gradiva* di Jensen è dunque, essenzialmente, un esempio di *teoria del testo poetico*. Freud comprende perfettamente la parodia del "paradigma indiziario" orchestrata da Jensen nella novella e la mette a frutto: a che cosa è funzionale quella parodia? A che cosa mira la divaricazione tra sistema della referenza e movimento del senso? Non mira forse ad aprire nel linguaggio lo spazio del *non-sapere* ovvero lo spazio del *soggetto*? Sicché Freud sta al gioco del *Dichter* e gioca il gioco del rebus che il *Dichter* vuole giochiamo con lui. Identificando, infine, la *posizione* di Gradiva-Zoe, che è di fatto la 'guaritrice' di Norbert, con la *posizione* dell'analista, Freud assegna, di fatto, all'analista il ruolo del *Narratore-Poeta*, poiché chi sarà mai il narratore anonimo del 'caso Norbert Hanold' se non il *medico*? E che cosa è mai l'analista editore di casi clinici se non uno *scrittore*? Non a caso, nelle battute iniziali del saggio, Freud invita il proprio lettore a (*ri*)*leggere* attentamente il testo di Jensen, e lui stesso procede, nella prima parte di *Delirio e sogni nella Gradiva*, a una *rilettura* puntuale del *testo* jenseniano. Testo che, tutt'al contrario, viene completamente negletto dagli interpreti preoccupati di tessere e imporre l'analogia Gradiva-Ninfa warburghiana *via* Freud. La costruzione linguistica e poetica di Jensen viene così estromessa dal quadro interpretativo, il che è paradossale dal momento che lo stesso Freud si propone come fedele e ammirato *lettore* di Jensen!

Un ulteriore elemento di affabulazione per i 'partigiani' dell'asse 'Gradiva freudiana(jenseniana)-Ninfa warburghiana' è costituito dalla ben nota 'questione del passo'. Didi-Huberman, ne *L'immagine sopravvivente*, ha molto costruito a questo proposito, vedendovi il *punctum* del movimento di *Nachleben*. Ora, stando al *testo* di Jensen, se Gradiva è 'colei che incede', ciò è dovuto, come ve-

dremo più oltre, alla sua associazione con il dio e il pianeta Marte; quanto poi a quella particolare posizione assunta dal piede sinistro nell'atto del camminare che tanto affascina Norbert Hanold, ebbene, il senso di tale specifico dettaglio va ricondotto, credo, al motto emblematico *lente festinans*.

I differenziali significanti del genotesto: Pompei – Gradiva

Il lessema 'Pompei'

Notavamo, tra le considerazioni metodologiche iniziali, che *Gradiva* di Jensen è un *testo da guardare*, come un libro di emblemi o di geroglifici. Se, greimasiamente, dovessimo contrarre (e riconvertire) il testo di Jensen in lessema o, meglio, in una formula lessematica, questa sarebbe *Liebeskampftraum*, *Hypnerotomachia*, poiché l'informazione fondamentale della novella – se di 'informazione' possiamo parlare – consiste nel *conflitto di desiderio* vissuto dal protagonista in *sogno* (senza soluzione di continuità tra sogno notturno e sogno diurno). Sogno, desiderio, conflitto: *hypnos-Traum*, *eros-Liebe*, *maché-Kampf*, "la battaglia-del-desiderio-(combattuta)-in-sogno" da Norbert Hanold. Ecco l'*olofrase* da cui il testo germina.

Come, nell'*Hypnerotomachia*, Polifilo si aggira per un paesaggio-scenario labirintico, in parte naturale in parte architettonico-trionfale, tra magnifici edifici, cadenti rovine e parate allegoriche, sulle tracce del proprio oggetto di desiderio, vivendo in sogno il conflitto interiore tra la pulsione fisica che *quel* desiderio scatena in lui e l'opposta rimozione sublimante che lo trasforma in ascesa iniziatica¹³; così Norbert, immerso nella tintura del proprio *Tagtraum*, si aggira per il labirinto natural-archeologico di Pompei, spazio completamente teatralizzato perché proiettivo del dissidio che lo abita (come accade per le ambientazioni polifiliane), alla ricerca del perduto oggetto d'amore, combattendo una battaglia interiore da cui esce rinnovato. Né bisogna commettere l'errore di pensare che il 'rinnovamento' di Norbert sia un semplice 'ritorno alla ragione' e al 'principio di realtà', finale, questo, puramente ironico: nelle battute conclusive della novella, Norbert chiede a Zoe di attraversare, sulle pietre di passaggio, la via consolare nei pressi della porta di Ercolano, richiama che lei, alzando la veste e incedendo "avvolta dallo sguardo sognante di lui" ("von ihm mit traumhaft dreinblickenden Augen umfasst"¹⁴), soddisfa, senza mancare di rivolgere a Norbert un'occhiata complice e sorridente, così rivelandosi, in una vera epifania, *die Gradiva rediviva Zoë Bertgang*. Come a dire: il 'rinnovamento' di Norbert consiste in una rigenerante e potenziata espansione del suo Sé: l'anabasi di Norbert non è quindi un 'ritorno alla ragione', bensì l'attingimento a uno stadio ulteriore della coscienza arricchitasi dei contenuti inconsci scoperti nel viaggio catabatico, stadio in cui *Wissenschaft* e *Phantasie*, fantasticazione e sapere, possono convivere e non più soltanto confliggere

forse... Dico *forse*, perché il processo di rinnovamento, come vedremo, non si traduce, per Norbert, in una conquista stabile che esorcizza il *Kampf*.

Ma riveniamo, piuttosto, al lessema polirematico *hypnerotomachia/Liebes-kampftraum* in cui si contrae l'intero testo jenseniano: vorrei qui notare che il narratore ne frange e ne dissemina quindi per lo spazio testuale i componenti – *Kampf-mache-Traum-hypnos-Liebe-eros* – come per un gioco enigmistico o, se vogliamo, geroglifico. *Kampf*, innanzitutto: *Kampf* è contenuto implicitamente nel nome-titolo di Gradiva:

“Per dare un nome all’immagine, l’aveva chiamata, per proprio conto, ‘Gradiva’, ‘l’avanzante’. Era questo, in verità, un appellativo attribuito soltanto a Marte Gradivo, al dio della guerra incamminantesi verso il combattimento”¹⁵.

“Um dem Bildwerk einen Namen beizulegen, hatte er es für sich ›Gradiva‹ benannt, ›die Vorschreitende‹; das war zwar ein von den alten Dichtern lediglich dem *Mars Gradivus*, dem zum *Kampf* ausziehenden Kriegsgott”.

L’immagine femminile investita di desiderio è portatrice di *Kampf*.

Quindi, *Traum-Hypnos*: la casa di Meleagro dove ripetutamente Norbert incontra Gradiva, è il regno di *Hypnos*, personificazione demonica del sonno-sogno, e del fiore che lo rappresenta, il papavero:

“I fiori che riempivano l’ambiente erano quelli che nascevano al bordo del Lete, e in mezzo ai quali giaceva *Hypnos*, che con i succhi raccolti di notte dai rossi calici dispensava il sonno annullatore di ogni coscienza. Entrando attraverso il portico del peristilio nel *de-cus*, era come se egli avesse avvertito sulla nuca il tocco incantatore dell’antico domatore degli uomini e degli dèi: non fu però preso da sonno profondo, e la sua coscienza fu solo invasa da un dolce strugimento. Mentre rimaneva in sé, gli si presentavano sulla parete di fronte le antiche immagini: Paride che offriva la mela, e un satiro che teneva in mano un aspide con cui spaventava una giovane Baccante”¹⁶.

Quanto a *eros-Liebe*: è la ‘cosa stessa del testo’ che emerge in forma di parola, per *anagramma*, nell’immagine della *rothe Sorrentiner Rose*, della *rossa rosa sorrentina*¹⁷ – *rose* è l’anagramma di *eros*, e si noti poi l’effetto auratico dell’allitterazione *rothe Sorrentiner Rose*, nonché l’ipogramma palindromo di *eros* contenuto in “*Sorre-ntiner*” – formula, quella della *rothe Sorrentiner Rose* che tanto ruolo gioca nella parte finale della *fabula*, diventando l’emblema del rinato o, meglio, del *ri-sbocciato* amore di Norbert per Zoe-Gradiva (in opposizione al bianco asfodelo della morte, “die Blume der Unterwelt” il cui simbolo

campeggia invece nella prima parte del racconto). D’altra parte, l’avventura amorosa è, per antonomasia, la *ricerca della rosa*, *Le roman de la rose*... Per tacere di come Pompei sia, infine, la città stessa dell’eros – intendo: Pompei è divenuta, nella ricezione dei Moderni, a partire dalla riscoperta del sito, la città dell’eros per eccellenza. La ricca costellazione della figurazione pompeiana, per altro a lungo censurata proprio per la sua scabrosità (si pensi soltanto al “Gabinetto segreto” del Museo archeologico di Napoli), è profondamente innervata di erotismo, finanche dove non ci si spinge alla pornografia (le ‘vignette’ alle pareti dei lupanari che illustrano i *modi* del sesso), ovvero nelle varie megalografie di soggetto mitologico.

Il cronotopo del racconto, Pompei, è, dunque, un *hortus* naturale-archeologico in cui ha luogo l’*hypnerotomachia* dell’eroe. Si tratta, in altri termini, di un ‘giardino iniziatico’, ma altresì d’un ‘giardino alchemico’ dove il Sole – cui è sempre strettamente associata Gradiva: Gradiva risiede infatti al(l’albergo del) Sole e compare nell’ora panica del Meriggio – dove il Sole, dicevamo, agisce come forza trasformativa su Norbert che costituisce la materia psichica da rinnovare. Ricorrenti sono, infatti, i luoghi del testo in cui si restituisce la percezione del calore ardente che affoca il paesaggio e l’*hortus* pompeiano, influenzando sulle ideazioni di Norbert; così come ripetute sono le descrizioni dell’intensa luce dilagante tra le rovine. Il Sole... e il fuoco. Pompei, è la terra del Vulcano, la terra del fuoco distruttore e rigeneratore: quasi fosse un grande atanòr a cielo aperto. Altrettanto ritorna, insistita, la descrizione dei colori, vera e propria *isotopia* – come quella del calore-luce: il nero, il bianco, il giallo, il rosso, il giallo-oro, il rosso-oro e il verde o meglio il verde-oro: *nigredo*, *albedo*, *citrinitas*, *rubedo* e *viriditas*, nonché, impresso sullo spettro dei colori-fasi alchemici, come un engramma geroglifico, il celebre motto fatto proprio dagli alchimisti (e onnipresente, è il caso di ricordarlo, nell’*Hypnerotomachia Polyphili*), *lente festinans* (che in alchimia rappresenta il governo oculato e graduale, pena la distruzione, del processo di combustione)¹⁸. Il primo sogno d’angoscia di Norbert¹⁹, quello in cui egli vede Gradiva nel giorno dell’eruzione vulcanica, il 24 agosto del 79, fonda l’isotopia. Sotto un cielo coperto da una spaventosa cappa *nera* di vapori e fumi (“in einen schwarzen Qualmmantel eingeschlagen”), avanza la Gradiva – il colore della cui veste si rivelerà poi essere, nel primo vero incontro, e così lungo tutto il racconto, di una accesa tinta *gialla*, (“das Gewand, sichtlich aus äusserst weich-schmiegsamem Stoff gefertigt, sah nicht mit kaltem Marmorweiss, sondern einem leicht ins Gelbliche fallenden warmen Ton an”²⁰) – avanza la Gradiva, *lente festinans*, il volto *bianco*, quasi stesse diventando di marmo (“wie wenn es sich zu weissem Marmor umwandle”²¹), per poi stendersi sui gradini del tempio di Apollo (il Sole, la Luce), onde addormentarsi e morire illuminata dalla sfavillante irradiazione *rossa* irraggiante dalla bocca del Vesuvio (“Vom Vesuv her überflackerte der rothe Schein ihr Antlitz”²²). *Giallo* – colore della combustione, l’inizio del

processo – è poi il canarino, doppio di Gradiva; *gialle* le colonne del *decus* della casa di Meleagro; *gialla e rossa*, la farfalla Cleopatra che si poserà sulla fronte della fanciulla; *rosse* le rose sorrentine, geroglifico dell'*eros*, preannunciate dai *rossi* papaveri del sogno-di-desiderio. *Nera* è la *musca domestica communis* che, nel racconto, assurge a emblema dell'angoscia interiore in cui Norbert si dibatte: l'orrendo animale torturatore infesta la sua stanza d'albergo tormentandolo senza posa, e in quella nera bestia Norbert vede rappresentata "la cosa in sé, ove il male assoluto trovava la sua espressione"²³ ("sie war das ›Ding an sich‹, in dem das absolut Böse seinen Ausdruck und seine Verkörperung gefunden"). *Verde*, o meglio, *verde-oro* è, infine, la lucertola ("lacerte") costantemente e ripetutamente associata a Gradiva, *verde-oro*, colore alchemico dell'*Anima Mundi*, dell'energia vitale che vivifica il cosmo²⁴ – l'altro nome di Gradiva è, infatti, *Zoe*. Nel vestibolo della Casa di Meleagro, ivi posto come a guardia del luogo, campeggia l'immagine del "Mercurio della Fortuna offerente una borsa ricolma di denaro" ("Mercurius der Fortuna einen mit Geld gefüllten Beutel"²⁵)... lo *spiritus mercurialis*, che può essere sì fortuna, ma anche rovina degli alchimisti e della loro arte: è l'avvio ancipite di ogni storia.

Ma come intendere dunque la doppia isotopia calore-luce/colori-alchemici? Si tratta forse di un *codice* semi-dissimulato che costituisce la chiave semantica del testo? Dipende da come noi teorizziamo e ci rappresentiamo il *nostro* stesso rapporto con 'il libro': se, cioè, ci poniamo, di fronte ad esso, come *lettori* dell'isotopia, riordinandola al modo di una *successione mnemonica* orientata e irreversibile, un *teatro di memoria* che compone e seleziona un senso; oppure se, di fronte al libro, come a un quadro, assumiamo la posizione del *riguardante*, accogliendo quell'isotopia nella sua materialità visuale, *guardandola* per come ci si presenta, e cioè una *costellazione frammentaria e instabile* dove i colori danno corpo ai movimenti altrettanto frammentari e desultori del *soggetto* sottesi e preliminari alle possibilità del senso. L'ebollizione metamorfica – la trasformazione alchemica – è ognora in atto... il *nero* può sempre riaffiorare... Che cos'è quel piccolo avvallamento oscuro che appare sulla guancia di Zoe – sembra chiedersi Norbert ora che finalmente, ritornato ormai del tutto alla ragione, vede la ragazza per quello che è in realtà: è una fossetta o... è ancora la mosca?

"Norbert la [la fossetta] stava osservando, e quantunque – secondo l'attestazione che gli era stata appena rilasciata – avesse acquistato completamente la ragione, i suoi occhi dovettero subire ancora una volta l'illusione ottica, poiché, con voce trionfante per la scoperta, esclamò: 'c'è ancora la mosca!'"²⁶.

Il lessema 'Gradiva'

Il lessema 'Gradiva' è un *réseau* potenziale di sensi o, meglio, una germinazione in divenire di possibili effetti di senso. Lo abbiamo già ricordato più sopra:

il nome "Gradiva" risulta dalla declinazione al femminile d'un epiteto distintivo, e dunque esclusivo, di Marte, designante il dio della guerra nell'atto di incedere alla battaglia, *Kampf*. Nel *Simposio* platonico (195d) *Eros* ed *Ares* confliggono e si mescolano nella paronomasia: οὐ γὰρ ἔχει Ἑρωτα Ἄρης, ἀλλ' Ἑρῶς Ἄρηι, dice Agatone: "non è Ares a dominare Eros, ma Eros Ares [...]. Chi domina è più forte di chi è dominato; e chi domina il più fiero degli altri, è il più fiero di tutti" (τοῦ δ' ἀνδρειοτάτου τῶν ἄλλων κρατῶν πάντων ἂν ἀνδρειότατος εἴη). L'oggetto del desiderio di Norbert reca con sé l'ombra di Marte – *Eros/Ares Amor/Mars* – la sua fierezza, il conflitto, la *poussée* alla sfida, all'impresa ardita, ma non solo...

"Donna me prega, – per ch'eo voglio dire
d'un accidente – che sovente – è fero
ed è sì altero – ch'è chiamato amore: [...]
In quella parte – dove sta memora
prende suo stato, – sì formato, - come
diaffan da lume, – d'una scuritate
la qual da Marte – vène, e fa demora"²⁷.

Già nella poesia delle Origini, quella poesia che si fa speculazione dottrinale e filosofica sulla natura di Amore, ed è il caso d'uno dei più celebri testi della tradizione italiana ed europea, *Donna me prega*, l'accadimento "fero", ferale e feroce, noto con il nome di 'Amore', viene generato dall'oscuro influsso – *scuritate* – proveniente dal pianeta Marte. È, tale influsso, l'*obscuritas* melancolico-irascibile irraggiata dal pianeta rosso – come glossano numerosi interpreti dei nostri giorni sulla base della tradizione antica e quindi medievale²⁸. La genesi marziale e atrabiliare di *eros* formulata da Guido discende, a sua volta, dalla precedente teoria dell'*amor hereos*, che ri-describe la passione amorosa come patologia ossessiva prosperante nell'eccesso di umor nero. E la rappresentazione cavalcantiana confluisce quindi nell'alveo del neoplatonismo fiorentino, accolta com'è, e riadattata, da Marsilio Ficino nel suo *De amore*:

"Guido Cavalcante, philosopho, tutte queste cose artificiosamente chiuse ne' sua versi. Come pe 'l razzo del sole lo specchio in uno certo modo percossa risplende, e la lana ad sé propinqua, per quella reflexione di splendore, infiamma, così vuol Guido che la parte dell'anima, chiamata da lui *obscura fantasia e memoria*, come uno specchio sia percossa dalla imagine della bellezza, che tiene el luogo del sole, come da uno certo razzo entrato per gli occhi, e sia percossa in modo che ella per la decta imagine un'altra imagine da sé si fabrichi, quasi come splendore della prima imagine, pe'l quale splendore la potentia dello appetire non altrimenti s'accenda che la decta lana, e accesa ami. Aggiugne nel suo parlare che

questo primo amore, acceso nell'appetito del senso, si crea dalla forma del corpo per gli occhi compresa, ma dice che quella forma non si imprime nella fantasia in quel modo che è nella materia del corpo, ma senza materia, nondimeno in tal modo ch'ella sia imagine d'un certo uomo posto in certo luogo sotto certo tempo; e che da questa imagine subito riluce nella mente un'altra spetie, la quale non è più similitudine d'uno particolare corpo humano, come era nella fantasia, ma è ragione comune e diffinitione equalmente di tutta la generatione humana. Adunque sì come dalla fantasia, poi che ha presa la imagine del corpo, nasce nello appetito del senso, servo del corpo, l'amore inclinato a' sensi, così da questa spetie della mente e ragione comune, come remotissima dal corpo, nasce nella volontà un altro amore, molto dalla compagnia del corpo alieno. El primo amore pose nella *voluptà*, el secondo nella *contemplatione*, e stima che il primo intorno alla particolare forma d'uno corpo si rivolga, e che il secondo si dirizzi circa la universale pulchritudine di tutta la generatione humana, e che questi due amori nell'uomo intra loro combattino: el primo tira in giù alla vita voluptuosa e bestiale, el secondo in su alla vita angelica e contemplativa c'innalza; el primo è pieno di passione e in molte genti si truova, el secondo è senza perturbatione e è in pochi. Questo philosopho ancora mescolò nella creatione dell'amore *una certa tenebrosità di chaos*, la quale di sopra voi avete posta, quando disse *l'obscura fantasia* illuminarsi, e della *mixtione di quella obscurità e di questo lume* nascere l'amore²⁹.

Obscura fantasia e memoria, una certa tenebrosità di chaos, espressioni, quelle ficiniane, che descrivono perfettamente le elucubrazioni e, al contempo, le allucinazioni visive di Norbert intorno a Gradiva: la *fabula* ci mostra costantemente l'eroe nel tentativo di decifrare le sue stesse offuscate ideazioni, tra accessi di rabbia incontenibile, impennate estatiche, vagheggiamenti, strolagazioni e riflussi depressivi. Rielaborando Guido, Ficino ci offre o, meglio, *tenta* una possibile grammatica del caos immaginativo prodotto dall'"obscura fantasia": centrale, al proposito, è la mescolanza luce-oscurezza/sole-tenebre, "e della mixtione di quella obscurità e di questo lume nascere l'amore". Il fantasma di desiderio, che prende, per Norbert, l'apparenza della Gradiva scolpita a bassorilievo, è un riflesso secondo, generatosi nello specchio buio della memoria-*phantasia* ed emerso dunque alla visibilità per effetto del riflesso primo dell'Oggetto, agente come il raggio di sole che percuote la superficie dello *speculum nigrum* facendolo risplendere... né ci sfuggirà che lo 'specchio nero' era usuale nelle pratiche di catottromanzia e evocazione degli spiriti... Ma, se così è, quel 'riflesso primo dell'Oggetto' non potrebbe che costituire, nel travaglio mentale di Norbert, l'immagine solare di Zoe, la quale, rifrangentesi nella ca-

mera oscura dell'*imaginatio*, viene ivi trasformata nel *phantasma* di Gradiva. Che è come dire: Zoe e Gradiva sono entrambe *eidola*, l'uno il negativo dell'altro. Non c'è un 'originale', non c'è un 'reale'. *Claritas* e *Obscuritas* si rispondono, confliggono e si mescolano – è il Sole Nero della patologia atrabiliare – per dar luogo al gioco dei miraggi immaginari: il Norbert 'rinsavito' del 'finale' accoglie il nome 'Zoe Bertgang' come un puro fantasma-di-parola, un altro transfert geroglifico di Gradiva, in quanto: "Bertgang equivale a Gradiva, e significa: 'colei che risplende nel camminare'"³⁰. Come non ricordare il Francesco che cerca nel nome di Laura il fantasma verbale e visuale di Dafne-Lauro: l'idolo laurano, "l'imagin donna", l'"immagine dominante", che è al contempo idolo-Sole e idolo-Ombra? L'*idolo*, l'*agalma*-Sole che fa ombra a se stesso e così designa l'Assenza³¹: l'esperienza dell'Oggetto è esperienza dell'Assenza.

Gradiva, fantasma melancolico: appare infatti nell'ora meridiana, che San Cassiano, tra gli altri, nel *De institutis coenobiorum* (1.X, 1), definì *meridianus daemon*, il demone dell'accidia, l'*akedia*:

"Non vi era più un angolino in cui ci si potesse difendere sotto un velo di penombra da questa ondata di luce. [...] E tutto, senza più alcuna eccezione, era divenuto immobile e silenzioso [...], anche la vita minore delle lucertole e delle farfalle sembrava aver abbandonato la taciturna città di rovine. [...] Conformemente a quello che era stato l'uso dei loro progenitori sui declivi montani [...] quando il grande Pan si disponeva al sonno, esse lo facevano anche qui, per non turbare il suo riposo [...]. Ed era come se avvertissero [...] il comando della sacra calda pausa meridiana, giacché in quest'ora degli spiriti (*Geisterstunde*) la vita deve tacere e nascondersi, al fine che i morti risorgano e comincino a parlare il loro linguaggio spirituale senza suono. [...] Quando, improvvisamente..."³².

... Quando improvvisamente compare e avanza, con il suo passo leggero, *lente festinans*, la Gradiva. Cogliamo qui, nella luce oscura del *meridianus daemon*, un altro *differenziale* del significante 'Gradiva'. Se 'Gradiva' è 'colei che incede' nello splendore del *Sol niger*, il suo movimento, il suo passo, che tanto affascina e affattura Norbert, è quello della *desperatio*:

"Sicut etymologiae probat veritas, et majerum dictis annuitur, *spes* dicta est quasi est *pes*, eo quod semper effectum habeat *progrediendi* ad ea quae cum desiderio exspectat fiducialiter, et cum afflictione animi sustinet patienter. Hinc quoque legitur: *Spes quae differtur affligit animam* (Prov. XII., 12); non quod *passibus* virtutum ad ea quae inhiat non pergat secunda, sed quia ardentius mens aestuat, dum et ea per fidem inspicit quae jam in spe percepit, licet in re necdum apprehenderit, et charitate degustat, quod differtur longius quam exoptat. Unde ferventius jugiter inflammata, ut ad ea *festina*

in spe 120.1443D| perveniat; cui quod absit, si spes defuerit, violenta desperatione submergitur; unde et desperatio dicitur. Nam *desperatio dicta est, eo quod desit illi pes in via, quae Christus est, gradiendi*”³³.

“Come dimostra la verità dell’etimologia e come concordano le antiche scritture, la *speranza* si chiama così per analogia con il *pie*de, perché essa riesce sempre ad avanzare verso ciò che attende con desiderio e fiducia e sa sopportare pazientemente le afflizioni dell’animo. Perciò leggiamo nelle scritture: “La speranza differita affligge l’anima” (Prov. XII., 12); non vuol dire che essa non sappia giungere a ciò che desidera procedendo sui *passi* della virtù, ma che la mente s’accalora molto ardentemente sia nel vedere con la fede ciò che ha già percepito con la speranza, sebbene non l’abbia ancora afferrato nella realtà, sia nel pregustare con la carità ciò che è rimandato più a lungo di quanto essa desideri. Perciò, la mente è infiammata grandemente dal fervore di poter arrivare a quelle cose rapidamente avvalendosi della speranza; ma se ad essa viene a mancare la speranza, ecco che resta sopraffatta da una violenta *disperazione*; ecco perché si chiama ‘disperazione’. *La disperazione si chiama così perché le viene a mancare quel piede sulla via del cammino che è Cristo*”.

Nel suo anelare, con ardente desiderio, alla meta spirituale, l’anima e la mente, “infiammate”, si sostengono sul ‘piede’, *pes*, della ‘speranza’, *s-pes*, che è la fede in Cristo – spiega il teologo benedettino Pascasio Radberto in una prosa altamente concettosa e concettistica che vuole illustrare, per ridondanza enfatica, la fondativa metafora evangelica e scritturale del *Cristo-Via*, del *Cristo-Cammino* di Verità e Vita. Ma, se alla mente e all’anima viene a mancare il ‘piede’ della *s-pes*, della fede in Cristo, ecco che esse cadono nella *de-speratio*, preda d’un desiderio e d’un’afflizione vani e senza uscita, che ben s’accordano al morbo melanconico dell’accidia, al suo *vagare* per il labirinto *de-speratus* delle fantasticazioni... come *desperatus* è il labirinto della città in rovina, Pompei, costellato dalle immagini degli antichi dèi ed eroi.

Gradiva è la *passante* effigiata nel marmo che ritma la falcata, *lente festinans*, sotto gli occhi del melanconico. Jean Starobinski, nel suo *incontournable Le regard des statues* (1994), saggio che sarebbe poi confluito ne *L’encre de la mélancolie*³⁴, commenta À une *passante* di Baudelaire soffermandosi sul dettaglio della *jambe de statue*:

“[...] Une femme passa, d’une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l’ourlet;
Agile et noble, avec sa jambe de statue.

Moi, je buvais [...]
Dans son œil [...]
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue”.

È il caso di dirlo: *un éclair*... puis la *nuit*! “Un lampo... poi la notte”: una folgorazione! È la Gradiva! la gamba di marmo appena scoperta dalla mano che solleva la veste... Quante volte Norbert si era appostato per la strada della sua città a spiare il modo di camminare delle signore, soprattutto nelle giornate di pioggia, quando le *passanti* erano più spesso inclini ad alzare le gonne nell’atto di attraversare la strada, onde riscontrare scientificamente, *wissenschaftlich*, nella ‘realtà’, quello speciale modo di inclinare il *pie*de raffigurato nel *Marmorbild* della ‘Gradiva’... Starobinski non fa cenno al racconto di Jensen³⁵, ma, attraversando la letteratura francese sul filo di ciò che chiama *le désir pygmalien*, da Rousseau a Diderot a Nerval a Baudelaire, illumina un ulteriore tratto del temperamento melanconico: l’energia pietrificante del suo sguardo, quello sguardo che cristallizza nella pietra della *disperazione* l’impossibilità di attingere l’Oggetto Ideale, il quale poi è, infine, l’Immagine *tout court*, l’Immagine *en tant que telle*.

Gradiva dice del pigmalionismo di Norbert... e dell’Artista: Pigmalione, l’*artifex* che s’innamorò dell’immagine da lui stesso modellata nell’avorio. Non è l’artista colui che, qualunque *via* intraprenda, si ritrova sempre di fronte al *phantasma*? Al *phantasma*, che, al contempo, è luce e oscurità, che illumina nella misura in cui oscura, che viene alla superficie dei *segni* ma *non si risolve nei segni* perché li *muove* e tra di loro *si muove*, perché va-e-viene, come una *passante*, da un fondo senza nome³⁶, da una “tenebrosità di chaos” che abbraccia e respinge, che seduce, come *Amor*, e sidera, come *Mors*... L’Immagine, come la Parola, non è solo un segno. Impossibile sottoscrivere l’aforisma *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*³⁷. Come diceva il Poeta, il segno è *un coup de dés* “che mai abolirà l’azzardo”.

1 C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti emblematici spie. Morfologia e storia* (Einaudi 1986), Adelphi, Milano 2023.

2 Come non notare, perché si tratta di coincidenza davvero curiosa, che Carlo Ginzburg, nel suo celebre saggio, legava tra di loro, sul filo del metodo, Morelli, Conan Doyle/Sherlock Holmes e Freud ovvero la lettura esperta dell’immagine, la lettura degli indizi e la lettura dei sintomi ovvero ancora la *connoisseurship* artistica, quella investigativa e quella psicoanalitica, che costituiscono, per l’appunto, i tre sistemi segnici fondamentali di Gradiva?

3 J. Kristeva, Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969.

4 S. Freud, *Il delirio e i sogni nella “Gradiva” di Jensen* (1906), in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 5, Bollati-Boringhieri, Torino 1981, pp. 257-336.

5 Tutte le citazioni dal testo jenseniano, nella traduzione italiana di Cesare Musatti, sono tratte da *Gradiva. Una fantasia pompeiana*, in S. Freud, *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati-Boringhieri, Torino 1991, pp. 383-455. La traduzione italiana è sempre confrontata con il testo originale tedesco *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*, che si cita da S. Freud,

Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva" mit dem Text der Erzählung von Wilhelm Jensen, Herausgegeben und eingeleitet von B. Urban und J. Cremerius, Fischer, Frankfurt a.M. 1973, pp. 23-87. Per non appesantire l'apparato delle note, rimanderò solo alla pagina della traduzione italiana.

6 *Gradiva*, cit., p. 394.

7 Ivi, p. 414.

8 Minuit, Paris 2002.

9 *Presentazione*, in Jean Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Bollati-Boringhieri, Torino (1981) 1992, pp. VII-XXIX. Tengo a precisare che Settis accosta Jensen a Warburg, *a prescindere da Freud*, e, piuttosto, orchestrando il dialogo a distanza tra Jensen e Warburg nel contesto storico-estetico-culturale-immaginario della *Kunstliteratur* e della *Künstlertum thematisierende Literatur* nella Germania *fin de siècle*, il che gli evita di cadere nel cortocircuito metodologico prodotto da Didi-Huberman.

10 Bollati-Boringhieri, Torino 2007.

11 Einaudi, Torino 1977.

12 Sull'uso junghiano dell'immaginario alchemico nella lettura dell'esperienza onirica e il ruolo che l'immagine della "Ninfa" vi svolge, si veda D. Susanetti, *Jung, Polifilo e la Ninfa*, in "La Rivista di Engramma", 192, giugno 2022, pp. 73-82.

13 F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. Ariani, M. Gabriele, Adelphi, Milano 1998.

14 *Gradiva*, cit., p. 455.

15 Ivi, p. 384.

16 Ivi, p. 415.

17 Ivi, p. 433.

18 Nell'*Hypnerotomachia Polyphili*, il motto *lente festinans* o, meglio, *festinans tarde*, sintetizza il principio della necessaria medietà tra l'amore-passione-eccesso-malattia, da un lato, e l'amore sterile improduttivo, dall'altro, la terza via essendo quella dell'*amor intellectualis*.

19 *Gradiva*, cit., pp. 388-389.

20 Ivi, p. 411: "La veste evidentemente confezionata con una stoffa assai morbida, non aveva il freddo aspetto del bianco marmo, ma era di una calda tinta gialla".

21 Ivi, p. 388.

22 Ivi, p. 389: "Il chiarore rosso proveniente dal Vesuvio rischiarava il suo volto".

23 Ivi, p. 403.

24 Per il simbolismo infero della lucertola come figura della trasformazione e della rigenerazione, rimando a J.J. Bachofen, *La dottrina dell'immortalità della teologia orfica* (1867), tr. it. di U. Colla, Rizzoli, Milano 2003, pp. 101-102; 164-166.

25 *Gradiva*, p. 414.

26 Ivi, p. 452.

27 Cito da G. Cavalcanti, *Rime*, a cura di G. Inglese, R. Rea, Carocci, Roma 2011.

28 Mi limito qui a due rimandi fondamentali: G. Inglese, *...illa Guidonis de Florentia 'Donna me prega' (tra Cavalcanti e Dante)*, in "Cultura neolatina", LV, 1995, pp. 179-210; E. Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Il Melangolo, Genova 1999.

29 M. Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Olschki, Firenze 1987.

30 *Gradiva*, cit. p. 450.

31 Si veda S. Agosti, *Gli occhi e le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Feltrinelli, Milano 1993.

32 *Gradiva*, cit. p. 408.

33 P. Radbertus, *De fide, spe et charitate*, in *Patrologia latina*, 120.1443b-d. Mia la traduzione.

34 Seuil, Paris 2012, pp. 471-498.

35 Per converso, né Didi-Huberman né gli affiliati al 'partito' 'Gradiva-Ninfa warburghiana' si ricordano di Baudelaire.

36 Come lo specchio di Narciso: per il ruolo di Narciso, nel suo rapporto con Pigmalione, all'interno della riflessione condotta da Leon Battista Alberti sulla genesi e lo statuto della pittura, si veda G. Barbieri, *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Terra Ferma, Vicenza 2000.

37 Epigrafe del *Nome della rosa*, che sintetizza la visione echiana della disciplina semiotica.

Le fil et la trame: *Las Hilanderas* de Diego Velázquez

Victor I. Stoichita

p. 386

Occupons nous pour le moment du tableau que Titien, envoie vers l'Espagne en 1562 (fig. 1). De la riche correspondance que le peintre mena avec Philippe II, l'on comprend que *Europa sopra il tauro* fut la dernière œuvre complètement achevée des 6 toiles à sujet mythologique commandées par le souverain¹.

Tout au long de cet échange de lettres, le peintre appelle ses toiles des "poèmes" (*poesie*), dans l'intention probable de leur conférer la valeur d'équivalents picturaux de l'art littéraire. Le défi était sans doute considérable, car l'invention titianesque devait se confronter aux chefs d'œuvre de la littérature classique, au premier rang desquels les *Métamorphoses* d'Ovide.

Le second livre du grand poème des *Transformations* raconte les ruses de Jupiter qui, amoureux de la belle fille du roi de Tyr, se métamorphosa en beau et aimable taureau aux mille attraits:

"Sa couleur est de neige, que les traces d'un pied dur n'ont pas foulée, que n'a pas fait fondre l'Auster humide.

Le cou montre ses muscles, le fanon descend aux épaules, les cornes sont petites, c'est vrai, mais on les jurerait faites à la main, plus pures que les gemmes diaphanes. Aucune menace sur le front, rien d'effrayant dans l'œil, une tête qui porte paix. La fille d'Agénor s'étonne qu'il soit si beau, qu'il ne cherche pas la bagarre.

[...]

Elle ose, la fille du roi

(elle ne sait qui elle touche), monter sur le dos du taureau.

Le dieu, quittant la terre et le rivage sec, pose d'abord la trace de ses faux sabots dans les eaux, puis plus loin, en plein milieu de l'océan emporte sa proie. Elle a peur. On l'enlève, elle regarde le rivage qu'elle a quitté, d'une main tient la corne, l'autre est posée sur le dos. Tremblante, sa robe frissonne dans la brise"².

Tout en suivant Ovide, mais en puisant peut-être aussi à d'autres sources littéraires plus tardives³, Titien laisse libre cours à sa propre capacité d'invention pour réaliser un poème visuel parcouru d'une forte sensualité. Son