

SAFFO

Riscritture e interpretazioni
dal XVI al XX secolo

a cura di Adriana Chemello



SAFFO

Riscritture e interpretazioni
dal XVI al XX secolo

a cura di
Adriana Chemello

Volume pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLI)
dell'Università degli Studi di Padova

Atti del convegno
"La fortuna di Saffo tra storia e leggenda dal XVI al XX secolo"
Padova, Sala delle Edicole, 12-13 aprile 2012

© Copyright febbraio 2015
Il Poligrafo casa editrice srl
35121 Padova
piazza Eremitani - via Cassan, 34
tel. 049 8360887 - fax 049 8360864
e-mail casaeditrice@poligrafo.it
ISBN 978-88-7115-874-7

INDICE

- 9 Saffo: una storia infinita
Adriana Chemello
- 19 Da Saffo a «Saffo».
Frammenti di un discorso amoroso
Davide Susanetti
- 29 Saffo nella traduzione delle *Heroides* di Remigio Nannini
Giuseppina Stella Galbiati
- 43 *L'Heureuse (in)constance*. Costanti e varianti della presenza di Saffo
nella letteratura francese del XVII secolo
Vincenzo De Santis
- 57 «*Moi qui ne veux être que comme les autres sont*».
Identità e natura nella Saffo di Madeleine de Scudéry
Luca Piantoni
- 77 *Sapho dans le discours des droits féminins au XVIII^e siècle*
Huguette Krief
- 89 Alcune versioni censurate dell'epistola di Saffo a Faone
Novella Cesaro
- 117 La fortuna di Saffo sulla scena italiana di fine Settecento
Valentina Gallo
- 135 Per uno «stil soave e raro»:
traduttori (e traduzioni) di Saffo tra XVIII e XIX secolo
Francesca Favaro

- 149 La “Saffo” verriana: trascrizione e rivisitazione di un mito
Renata Cotrone
- 161 Varianti sul tema: i busti canoviani di Saffo nella critica coeva
Chiara Marin
- 183 *La Saffo* di Madame de Staël
Luisa Ricaldone
- 191 *Saffo* in musica
Antonio Rostagno
- 223 «Fa’ che io non sia più rupe ma acqua e cielo»:
l’iconografia di Saffo nelle arti visive tra Ottocento e Novecento
Stefania Portinari
- 253 ‘Il salto di Saffo’ dagli antichi ai contemporanei:
Pavese, Yourcenar, Elytis
Alessandra Cenni
- 269 Saffo e l’autobiografia inesistente: *Arte e menzogne* di Jeannette Winterson
Serena Guarracino
- 277 H.D. e Saffo. Un dialogo re-visionario
Paola Bono e Marina Vitale
- 297 *Note sugli autori*

Stefania Portinari

«FA' CHE IO NON SIA PIÙ RUPE MA ACQUA E CIELO»:
L'ICONOGRAFIA DI SAFFO NELLE ARTI VISIVE
TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

L'evocazione della figura di Saffo nelle arti visive riporta la questione al confronto con un'antichità percepita come modello esemplare, a una «resurrezione di una certa forma di cultura» originata dall'ammirazione, come suggeriscono Francis Haskell e Nicholas Penny¹. Si rivela con più urgenza in coincidenza a ritorni di interesse letterario verso i classici, ma viene celebrata anche come personale immedesimazione o come richiamo all'idea di sentimento contrastato. È spesso il ritratto stesso della poesia.

Se già nell'antichità suoi attributi caratteristici sono la lira e la corona d'alloro, oltre alla presenza di una qualche composizione scritta, nel periodo neoclassico ne prevale una raffigurazione idealizzata improntata al *topos* degli uomini illustri, senza caratterizzazioni espressive. Il romanticismo ne fa un'eroina più realistica, sensuale, irresistibilmente attratta dalla scelta suicida e il simbolismo le dà un'espressione rapita, tragica e sognante, mentre sulle sue effigi scultoree regna una visione malinconica, pudica, anche cimiteriale. Malgrado le malevole allusioni dei commediografici attici che la descrissero brutta e scura di carnagione, è ritratta sempre giovane e idealizzata, vestita alla moda del tempo o in abiti che simulano un passato lontano. Dopo un periodo di oblio per il disinteresse delle avanguardie storiche, concentrate su differenti esotismi o sperimentazioni delle forme, riappare a quegli artisti che aspirano a una «dimensione classica nuova» come, tra anni venti e trenta, quelli del gruppo di Novecento Italiano guidati da Margherita Sarfatti², fino a incarnare un emblema della morte della scultura per Arturo Martini o del citazionismo per Giulio Paolini.

Le fonti iconografiche antiche che la mostrano accompagnata dalla lira, attributo di Apollo citaredo e poi di Orfeo, la connotano come poeta lirico e la

¹ FRANCIS HASKELL, NICHOLAS PENNY, *Avant-propos*, in *D'Après L'Antique*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 16 ottobre 2000 - 15 gennaio 2001), a cura di Francis Haskell e Nicholas Penny, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 21. Cfr. anche *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, a cura di Ellen Greene, Berkeley, University of California Press, 1996.

² ELENA PONTIGLIA, *Modernità e classicità. Il Ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milano, Mondadori, 2008, p. 49.

equiparano al modo in cui sono rese le muse, tanto che Platone la definisce la decima musa e persino *Le Muse* (1893; Parigi, Museo d'Orsay) di Maurice Denis, colte in un boschetto sacro con libri e spartiti di musica, sono significativamente dieci. Questo strumento leggero e arrotondato – che la poetessa invoca nel frammento 118 descrivendolo a forma di conchiglia – è preferito alla pesante cetra, la *kithára* dal tono solenne, impiegata dagli aedi per cantare i poemi omerici ma ancora in uso nella sua epoca.³ Quest'ultima, di grandi dimensioni e di forma trapezoidale, spesso sorretta da una cintura in cuoio, ricomparirà piuttosto in misura maggiore nelle immagini del XIX secolo.

Tra i principali riferimenti visivi immaginari del passato si annoverano la *kalpis* del cosiddetto Pittore di Saffo risalente al VI secolo a.C. conservata al Museo Nazionale di Varsavia; un *kálathos* attico a figure rosse della scuola del Pittore di Brygos del V a.C. allo Staatliche Antikensammlungen di Monaco di Baviera, in cui compare assieme ad Alceo reggendo una lira grande ma sottile detta *barbita*; un'*hydria* attica del Gruppo di Polignoto (440-430 a.C.) ora al Museo Archeologico Nazionale di Atene in cui, contrassegnata dall'iscrizione del suo nome, siede reggendo i versi da declamare alle tre compagne e, presso lo stesso museo, una delicata testa in bronzo (*Saffo di Lesbo*, IV a.C.) che china lo sguardo, con la capigliatura raccolta a onde. Un coevo ritratto del IV a.C. eseguito dallo scultore ateniese Silanion, «opus perfectum, elegans, elaboratum», Cicerone racconta di averlo visto nel Pritaneo di Siracusa prima che fosse sottratto dal tiranno Verre, e il suo volto in età romana era configurato anche come effigie sulle monete di Mitilene.⁴ Traccia poi della tradizione antica delle gemme incise o dei camei con figure, che torna in voga nel rinascimento e suscita un inesausto interesse collezionistico, sono le raffigurazioni delle *Saffo* di profilo che si stagliano nelle incisioni settecentesche di Thomas Worlidge o in quelle disegnate tra 1790-1791 da Giovanni Battista Cipriani e incise da Francesco Bortolozzi per il secondo volume delle *Marlborough Gems* (1790-1791) riproducenti la collezione del duca di Marlborough.

Un'erma in marmo, copia romana di un'opera del V a.C. ora in mostra al Palazzo dei Conservatori ai Musei Capitolini di Roma, la rappresenta con incisa al piede del cippo l'iscrizione in greco «Saffo Eresia», ossia nata a Ereso,

³ Cfr. ROGER BRAGARD, FERNAND DE HEN, *Gli strumenti musicali nell'arte e nella storia* (1968), Milano, Bramante, 1994; CURT SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Mondadori, 1980. Per la citazione dei frammenti poetici di Saffo il riferimento va all'edizione *I lirici greci. Età arcaica*, trad. di Filippo Maria Pontani, Torino, Einaudi, 1969.

⁴ Cfr. CICERONE, *In Verrem* (70 a.C.), IV, 57, 125; *Lexicon Iconographicum Mythologiae Graecae*, a cura di Hans Christoph Ackerman, Jean-Robert Gisler, 4 voll., Amsterdam, Artemis, 1981; ELSA PELLEGRINI, *Eros nella Grecia arcaica e classica: iconografia e iconologia*, Roma, G. Bretschneider, 2009; MARGARETH REYNOLDS, *The Sappho Companion* (2000), New York, Palgrave, 2012, pp. 1-5.

sull'isola di Lesbo, e i fitti riccioli che le fanno corona e i capelli divisi in due fasce che le ricadono sulle spalle e terminano a uncino saranno di ispirazione per il disegno riprodotto in *Veterum illustrium philosophorum poetarum rethorum et oratorum imagines ex vetustis nummis, gemmis, hermis, marmoribus, aliisque antiquis monumentis desumptae*, edito a Roma nel 1685 da Giovanni Pietro Bellori. Sarà dichiaratamente un' *Erma di Saffo* (1820) anche quella neoclassica in marmo bianco che Antonio Canova realizza su commissione dei marchesi Tancredi Falletti di Barolo, poi donata alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Torino, che suscita ammirazione per la sua bellezza ideale e austera ma è anche accusata di scarsa fedeltà al vero.⁵ Ripresa da un'opera precedente non ancora individuata e testimoniata da un gesso conservato alla Gipsoteca di Possagno, contrassegnata dalla sottile iscrizione del nome in greco al piede del busto, sorride socchiudendo appena le labbra ed è parte della serie di «teste ideali» che raccontano personaggi dell'antichità, come l' *Elena* (1811) donata quale ringraziamento a Isabella Teotochi Albrizzi, che suscita le gelosie di intellettuali e artisti amici di Canova in quanto dono esagerato per una donna, seppure letterata. E se la frequentazione di un altro salotto, quello della contessa Rossi Martinetti, il cui fratellastro aveva tradotto i classici, possono aver portato a Canova la conoscenza dei versi della poetessa, è nella resa nivea e atemporale dell'opera che egli infonde quella “nobile semplicità e quieta grandezza” che la rendono un compendio astratto di intelletto e sottile seduzione.

Altre fonti antiche sono la grande testa in marmo del Museo Archeologico di Istanbul, copia romana proveniente da Smirne di una scultura perduta di età ellenistica, coi capelli raccolti da una banda di stoffa detta *sphendone* e, tra quelle in bronzo, la cosiddetta *Saffo Albani* a Roma o il più matronale *Busto di Saffo* rinvenuto a Ercolano, ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Presso quello stesso museo è il dipinto parietale proveniente da Pompei realizzato con intonaco a fresco in forma di medaglione che ritrae il busto di fanciulla soprannominato *Saffo* o *La poetessa* (55-79 d.C.), che è invece un «ritratto intenzionale» di una *docta puella* di famiglia benestante, forse appaiato a un corrispettivo maschile come nella coeva immagine di Terenzio Neo con la moglie. Il fascino che emana la sua persona, messo in risalto dalla retina dorata che le copre i capelli ma lascia che i ricci le incornicino il viso, non sminuisce il risalto assegnato al

⁵ FERNANDO MAZZOCCA, *Erma di Saffo*, in *Antonio Canova*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr; Possagno, Gipsoteca, 22 marzo - 30 settembre 1992), a cura di Giuseppe Pavanello, Giandomenico Romanelli, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 330-331: dell'opera si conservano due calchi in gesso: uno al Museo Correr di Venezia e uno alla Gipsoteca di Possagno; ne realizzerà un'altra per un lord inglese, ora in collezione privata in New Jersey (USA). Anche l'abate Farsetti a Venezia possedeva nel suo palazzo una testa antica di Saffo, che certamente era stata vista da Canova. Si veda il contributo di Chiara Marin in questo volume, pp. 161-182.

politico con quattro tavolette cerate che la giovane regge con la mano sinistra mentre con la destra, con un gesto vezzoso ma consueto, poggia uno *stylus* di bronzo sulle labbra.⁶

Il nome di Saffo è sinonimo di donna letterata anche nel medioevo e, avendola Boccaccio nominata «castissima», in alcune edizioni del suo *De Claris Mulieribus* come quella stampata a Ulm nel 1473 e conservata alla The Granger Collection di New York o nell'esemplare al Museo Puškin di Mosca, compare xilografata nell'atto di suonare un liuto, indossando ampie vesti e un copricapo a bicornio; rispettabilissima è anche quella del *Liber chronicarum* di Hartmann Schedel edito a Norimberga nel 1493, acconciata con un soggolo di foggia ancora medioevale, al modo dell'usanza nordica del tempo.⁷

Raffaello la celebra nell'affresco dedicato al *Parnaso* (1510-1511; Roma, Musei Vaticani) nella Stanza della Segnatura, poggiata a una roccia che si volta verso i colleghi Alceo, Corinna, Anacreonte e Petrarca, ponendo in risalto il suo profilo: è bionda e porta le trecce avvolte su capo al modo cinquecentesco, ornate da rametti di alloro, come sarà bionda la *Saffo* ottocentesca, ora al Museo di Lodzt in Polonia, eseguita dalla pittrice francese Virginie Ancelot che esordisce al Salon ed è autrice di testi teatrali e romanzi. Il cartiglio col nome trattenuto dalla poetessa raffaellesca, oltre alla spalla discinta, la corona d'alloro e l'immancabile lira ritornano come segni di identificazione nel *Ritratto di Gaspara Stampa* (1737; Milano, Civica Raccolta Bertarelli) intesa come novella Saffo, disegnato da Daniel Antonio Bertoli e inciso da Felicitas Sartori. Dai ritratti di letterate cinquecentesche alle discussioni estetiche del XVIII secolo la valenza di poetessa per eccellenza assegnata a Saffo permane fino alla contemporaneità.

Delle Saffo immaginarie o interpreti di varie personalità è nume tutelare la dea Afrodite, che è però anche rea di aver donato a Faone l'unguento con cui da miserabile barcaiolo si è mutato in bellissimo giovane: provocante è dunque la *Saffo ispirata da Cupido* (1773-1776; Lugano, ex collezione Thissen, fig. 1) nel vaporoso dipinto di Jean-Honoré Fragonard in cui la giovane poetessa a seno scoperto poggia la tavoletta scrittorica su un cuscino mentre riceve un bacio dal dio dell'amore. Più trattenuta ma bella, dall'imponente pettinatura raccolta da un *opisthosphendone* a nastro, è la *Saffo ispirata da Cupido* (1775) di Angelica Kauffmann. Seppure disegnata dalla stessa pittrice esistesse una precedente *Saffo* (1774) compita e studiosa, eseguita a mezzatinta da John Pye, è la versione amorosa a essere preferita in successive trasposizioni tradotte in incisione,

⁶ Cfr. *Splendore di Glycera: moda, costume, bellezza nell'Italia antica*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico, 20 dicembre - 31 marzo 2004), a cura di Maria Rosaria Borriello, Napoli, Electa, 2004, n. 34, p. 25.

⁷ Cfr. PAOLA NITTI, *L'abbigliamento nella storia e nell'arte dell'Italia meridionale fra tardo Medio Evo e prima età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2007.



1. Jean-Honoré Fragonard, *Saffo ispirata da Cupido*, 1773-1776, Lugano, collezione privata, ex collezione Thissen-Bornemisza.



2. Jean-Louis David, *Saffo e Faone*, 1809, San Pietroburgo, The State Ermitage Museum.



3. Pelagio Palagi, *Saffo e Rodope abbracciate*, 1808-1809, Bologna, MAMbo.

come la speculare *Saffo, ispirata da Cupido, compone un'Ode a Venere* realizzata da George Sigmund e Johann Gottlieb Facius e pubblicata a Londra nel 1778. In quest'opera compare la lira abbandonata a terra con sopra poggiata la corona d'alloro, e si scorge in lontananza un vulcano a richiamo della Sicilia, dove le fonti comiche raccontano che la poetessa avesse seguito il suo amore fuggitivo: in quelle lontane campagne dell'Etna cantate da Ovidio nella quindicesima lettera delle *Heroides*, in cui Saffo confessa a Faone di essere tormentata da una passione ardente non inferiore al fuoco di quel vulcano.

Il modello si ripropone in altre due incisioni a mezzatinta su disegno di Giovanni Battista Cipriani, *Saffo ascolta le insinuazioni di Cupido* e *Saffo abbraccia Cupido* (1770-1791) stampate da John Mannin, mentre la mezzatinta di John Theodore Heins jr degli anni settanta del settecento evoca una *Saffo* notturna intenta a scrivere davanti alla lucerna con anacronistici penna d'oca e calamaio, vestita in *andrienne* e con una cuffietta che potrebbe rievocare un *kekryphalos*; la botticelliana *Saffo consacra a Febo la sua lira*, eseguita da Robert Strange nel 1775, reimpiega l'*Allegoria della poesia* (1648-1649; Firenze, palazzo Corsini) dipinta da Carlo Dolci, con corona d'alloro dalle grandi foglie, in un abito dalle ampie maniche in tessuto "stratagliato" decorato da motivi fiorati a forma di stelle, con la lira sottobraccio.

In tutte le sue raffigurazioni otto e novecentesche l'attributo cardine è ancora la lira, soprattutto nella versione della *lyre guitar*, inventata nel 1780 e spesso impiegata in pitture e fotografie per la somiglianza estetica con l'antica *kithara*. Una delle situazioni più inusuali è nel dipinto *Saffo e Faone* (1809; San Pietroburgo, The State Ermitage Museum, fig. 2) commissionato a Jacques-Louis David dal diplomatico russo Nicolas Yusupov, in cui il giovane guarda dritto verso l'osservatore, seducente e riccioluto come l'*Hermes Vaticano*, abbigliato più da Adone-cacciatore che da barcaiolo di Mitilene, con eleganti sandali azzurri, e un Cupido ragazzino armato di faretra sottrae la lira dorata alla poetessa – che rimane con le braccia alzate e con le dita ancora atteggiate nell'atto di suonare le corde, con i rotoli di poesia adagiati in grembo – per lasciarla tra le braccia di Faone, che le sorregge il capo. La Saffo bionda dagli occhi chiari che cede alla seduzione resta come sospesa, riversa sul mantello rosso a stelle dorate, tra cuscini e trionfi di arredi stile impero, con tripodi, tendaggi e cortine di evocazione pompeiana. E se su una finestra che dà sul paesaggio sono posati due colombi, simboli di lussuria ma anche di fedeltà, nei ruoli dei protagonisti si confondono le sembianze di Venere e Marte, di Venere e Adone.

Un'altra *Saffo* (1862; Filadelfia, Philadelphia Museum of Art) bionda è quella di Arnold Böcklin, sorpresa seduta di spalle tra le fronde degli alberi e le erbe alte di un bosco sacro mentre regge una grande cetra dorata, quasi fosse una ninfa. A questa, risalente all'anno in cui il pittore lascia Weimar per Roma e visita anche Napoli e Pompei, è coeva un'altra raffigurazione della poetessa,

ora al Kunstmuseum di Basilea, che egli avrebbe eseguito su ispirazione del busto di villa Albani: poco avvenente nei tratti mediterranei sobri e massicci, trattiene un rotolo su cui appare in lettere greche il suo nome, alla maniera dei ritratti illustri.⁸

Una lira dorata è sorretta anche dalla neoclassica *Saffo sulla rupe di Leucade*, con un seno scoperto al modo di un'amazzone e dalla corta tunica che lascia vedere le gambe, eseguita attorno al primo decennio dell'ottocento da Pierre-Narcisse Guérin, che aveva vinto il prestigioso Prix de Rome e soggiornato in Italia, mentre un'altra sua *Saffo* più tarda, più intimista e avvolta in un'atmosfera soffusa, siede nuda con solo un panneggio che le attraversa il grembo, volgendo assorta il capo verso una spalla, tenendo entrambe le mani sulla lira posata a terra. Senza vesti, stesa su un giaciglio e accompagnata da una piccola lira è anche l'artificiosa *Saffo* (1797) in marmo del tedesco Johann Heinrich von Dannecker, classicista e amico di Canova, come pure risulta un po' Venere tizianesca un po' odalisca alla Ingres la *Saffo d'Eresia* (1847) del pittore francese Felix Joseph Barrias, riversa su una *dormeuse* su cui è posata una pelle maculata ma che tiene una mano sulla grande cetra accostata alla parete. Languida come una cortigiana, pare avvalorare i dilemmi letterari dell'epoca che tornano a discutere della possibile esistenza di due differenti Saffo sull'isola di Lesbo: la poetessa e un'omonima etera, come già suggerito da Ninfodoro nel III secolo a.C., tanto più che la presenza della pelliccia screziata o di pantera o quella di un drappo ricamato, che spesso si accompagna alla raffigurazione della lira, è inoltre richiamato alla vicenda di Orfeo e delle menadi, e dunque evocazione di donna libera, vicina alle forze della natura.⁹ A dormire svestita con accanto una cetra poggiata a un parapetto su uno sfondo di macchia mediterranea è pure la *Fanciulla in una fontana* (1845; Besançon, Museo di Belle Arti) di Eugène Delacroix, apparizione di sentore neorinascimentale giorgionesca o tizianesca o ispirata a quella del I secolo d.C. ritrovata a Pompei nella Casa di Venere, in cui la dea è sdraiata su una conchiglia, prefiguratrice della posa che avrà la *Nascita di Venere* (1863; Parigi, Museo d'Orsay) di Alexandre Cabanel.

Sensuale ed esplicito è il dipinto di Pelagio Palagi con *Saffo e Rodope abbracciate* (1808-1809; Bologna, MAMbo, fig. 3) che Robert Rosemblum cataloga come «neoclassicismo erotico» e che manipola il racconto secondo cui Carasso, il

⁸ ANDREE ROLF, *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, a cura dello Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Basel und München, Friedrich Reinhardt Verlag, 1998, pp. 263-264, n. 148, tav. p. 263.

⁹ Sul dibattito letterario cfr. MARY D. SHERIFF, *Moved by Love: Inspired Artist and Deviant Women in Eighteenth Century France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004; sulle immagini di seduzione cfr. CLIVE HART, KAY GILLILAND STEVENSON, *Heaven and the Flesh: Imagery of Desire from the Renaissance to the Rococo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 e JOAN E. DEJEAN, *Fictions on Sapphos 1546-1937*, Chicago, The University of Chicago, 1989, p. 234.

fratello mercante della poetessa, si sarebbe innamorato della bella cortigiana egiziana Rodopi o Rodope, a causa della quale avrebbe sperperato molti averi. La contorsione dell'abbraccio delle due amanti senza veli – le cui muscolature “michelangiolesche” già erano state evidenziate dal conte Filippo Aldrovandi, per cui il pittore aveva eseguito lo stesso soggetto nel 1808 – porta Rodope a cingere il collo di Saffo, tenendole alta sul capo una coroncina d'alloro, mentre la poetessa poggia la mano sinistra su un contenitore di rotoli e sullo sfondo di un ampio tendaggio, su un mobile decorato con teste di leone, poggia un'imponente cetra scura.¹⁰ E se la posa di Saffo con il braccio calante rimanda alla *Leda e il cigno* di Michelangelo (1529 ca; Londra, National Gallery) e quella di Rodope alla *Venere e Adone* (1541; Madrid, Museo del Prado) di Tiziano, l'abbraccio saffico apre la strada a *Il sonno* (1866; Parigi, Petit Palais) di Gustave Courbet e alle foto erotiche dei primi decenni del novecento con donne in posa travestite con pepli e lire.

Appena spogliata è pure la modella che interpreta *Le coucher de Sappho* (1867) di Charles Gleyre che versandosi una coppa di vino si appresta a dormire sola, come recita un suo verso. L'interno pompeiano che la ospita ha un letto dal cuscino a *pois* che richiama un manto simil-leopardo, così come a terra giace il tamburello che evoca gli strumenti a percussione delle menadi, e se la poderosa cetra è lasciata sull'ottomana, il contenitore coi rotoli di poesia è invece aperto ai piedi del letto. E tre nudi come menadi senza identità e senza cetre che emergono dal marmo dall'effetto volutamente non-finito, a imitazione della roccia, compongono il gruppo della *Saffo* (1896) di Auguste Rodin, in cui le compagne hanno braccia spezzate al modo di antichi resti archeologici e solo la preminenza di statura e la centralità della posizione nella struttura triangolare indicano qual è la precettrice. Alla poetessa lo scultore dedicherà anche disegni come quelli che compaiono nell'edizione *La poesia di Saffo. Studio e traduzione* di André Bonnard, pubblicata a Lausanne nel 1948 in 1500 esemplari numerati, oltre a un centinaio di disegni saffici che non esporrà mai. È infine una *Saffo* insolita quella dipinta nel 1885 dal simbolista russo Mikhail Aleksandrovich Vrubel: svestita ma adombrata da toni azzurrini, che suona una lira dorata reclinata sulla rupe.

La lira è anche l'ultimo oggetto da cui si separa o che porta con sé nel gesto fatale di gettarsi dalla rupe di Leucade, sulla cui cima vi sarebbe un tempio di Apollo presso cui gli amanti disperati vanno a porgere i loro voti prima di lanciarsi nel vuoto, poiché se risulteranno salvi dalla caduta saranno immediatamente

¹⁰ CLAUDIA COLLINA, *Rodope e Saffo*, in *Pelagio Palagi pittore. Dipinti dalle Raccolte d'Arte del Comune di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 6 ottobre - 8 dicembre 1996), a cura di Claudio Poppi, Milano, Electa, 1996, p. 143: agli echi neomanieristi si aggiungono suggestioni dalla pittura del Domenichino e di Ingres.

liberati dalla passione. Per un biografismo nato attorno al V secolo a.C. e riconducibile al poeta comico Menandro, Saffo avrebbe compiuto il salto a causa dell'amore non ricambiato per Faone, e Ovidio anzi immagina sia una Naiade a suggerirle tale cura, ma secondo altre letture ciò avviene anche come redenzione per la sua sessualità «deviata»; l'accostamento iconografico della poetessa alla roccia la avvicina inoltre alla figura della musa del suono Polymnia, spesso raffigurata su un monte per alludere al Parnaso.¹¹ Delle cetre poco filologiche ma particolarmente significative per decori o dimensione appaiono dunque nel dipinto *Saffo salta in mare* (1840) di Théodore Chassériau in cui la donna, dallo sguardo torvo e coi lunghi capelli neri al vento, compiuto un passo verso l'abisso, è sferzata da venti alla William Blake e stringe a sé lo strumento o in *Saffo che suona la lira* (1848) di Leopold Burthe, in cui la corpulenta e vigorosa signora dalla tunica purpurea ne regge in aria una enorme, decorata da un nastro azzurro rapito da una folata. La bacia appassionatamente nell'ultimo addio la *Saffo abbraccia la sua lira* (1870 ca) di Jules Elie Delaunay, non graziosa ma immaginifica per il senso di sospensione e vertigine e il dettaglio della spalla scoperta, col gran velo nero che vola alto nell'aria e una sottile falce di luna sullo sfondo, quella luna spesse volte invocata che Leopardi richiama nell'*Ultimo canto di Saffo* (composto nel 1822 e pubblicato nel 1824), con la corona d'alloro poggiata a lato sulla rupe. In una sua versione più tarda, *Saffo* (1876) con un piede scalzo già proteso nel vuoto, vestita ancora in rosso tra i venti che soffiano e le alzano il mantello nero, la lascia a Cupido arrampicato sulla rupe e che si copre gli occhi per non guardare. Se è sovradimensionata quella della scultura in bronzo realizzata nel 1887 (Parigi, Musée Bourdelle) da Antoine Bourdelle, praticante e amico di Rodin, e sovrasta la protagonista seduta e meditativa, le diviene compagna nell'apparente sonno della morte nel bassorilievo in marmo esposto a Monaco di Baviera nel 1905 e ora alla Galleria d'Arte Moderna di Palermo dello scultore napoletano Luigi De Luca, un'opera che si pone come un medaglione ma anche al pari di un frammento, coi capelli sparsi come onde e l'iscrizione del nome in greco sulla base.

La lira in qualità di segno rappresentativo è scelta da Elisabeth Louise Vigée Le Brun per accompagnare *Sophia Fries futura contessa Haugwitz che suona la lira come Saffo* (1794; Jaromerice, National Castle Museum), eccellente musicista, e da François Dumont per la miniatura su avorio col *Ritratto di Madame de Saint-Just d'Ancourt come Saffo* (1797; Parigi, Musée du Louvre), ma è soprattutto reclamata come indicazione di poeta da Madame de Staël che impersona Corinna, poetessa collega e rivale di Saffo, sia nell'omonimo suo romanzo *Corinna o l'Italia* (1807)

¹¹ Cfr. ELLEN GREENE, *Reading Sappho: Contemporary Approaches*, Berkeley and Richmond, University of California Press, 1996.

che nel ritratto eseguito per lei da Françoise Gerard, *Madame de Staël come Corinna* (1809), esposto al Salon del 1822, in cui composta e bamboleggiante indossa una veste neoclassica dalle spalle scese e un gran manto aranciato, davanti a uno sfondo di arbusti mediterranei e colline su cui incombe un alto sperone roccioso sopra il quale si intravedono le vestigia di un tempio e di una città antica. Anche Corinna non pensa che all'uomo di cui è innamorata, ai cui piedi brama di deporre la sua gloria letteraria, ma quando questi si nega cede al dolore dell'abbandono.¹² Più eroica e ispirata, col vento che le solleva i panneggi delle vesti, ritorna nel ritratto *Corinna al capo Miseno* (1819; Lione, Musée des Beaux-Arts), ancora di Gerard, in cui canta davanti all'amato Oswald e al popolo col Vesuvio come fondale, reggendo una grande cetra e indossando sui capelli una benda al modo in cui Pausania scrive che Corinna fosse stata ritratta nel ginnasio di Tanagra, la sua città natale, dopo aver riportato la vittoria su Pindaro a Tebe. L'ultima opera della de Staël, accusata peraltro per motivi politici da Napoleone di bruttezza e scostumatezza, tanto quanto Saffo è calunniata dai comici attici, è una tragedia dedicata proprio alla poetessa di Lesbo scritta nel 1801 e pubblicata postuma, in cui tornano i temi della gloria e dell'infelicità amorosa, intendendo che genio e amore sono incompatibili sia per la moderna Corinna che per Saffo.

A Madame de Staël ma anche a Saffo si ispira Elizabeth Barrett Browning che, oltre a dedicarsi alla traduzione di versi della poetessa greca, le si paragona in una lettera. Di lei Oscar Wilde scrive che è la sola tra tutte le donne della storia che si possa mettere in connessione con Saffo e sulla sua tomba al cimitero degli inglesi di Firenze progettata da lord Frederic Leighton e scolpita da Francesco Giovannozzi sono incise tre lire: quella greca, una sormontata dalla croce cristiana e una di origine ebraica.¹³ Alla compositrice di Mitilene si rifà pure il ritratto di *Lady Theresa Spence come Saffo* (1837; Monaco di Baviera, Schönheitngalerie), una delle trentasei bellezze immortalate dal pittore di corte Joseph Karl Stieler per Ludwig I di Baviera da porre nel castello di Nymphenburg, dotata di cetra e di un'imponente corona d'alloro – altro classico attributo del poeta – che indossa un mantello con bordo alla greca dal profondo scollo, trattenuto da un incongruo bottone-moneta. Troppo veritiera per non essere anch'essa un ritratto

¹² Cfr. HUGUETTE KRIEF, *La Sapho des Lumières*, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2006, pp. 4-26; Adriana Chemello, *Fuori dai repertori. Donne sulla scena letteraria ottocentesca*, «Dimensioni e problemi della Ricerca storica», XXII, 1, 2010, pp. 48-49.

¹³ Cfr. MAJORIE STONE, BEVERLY TAYLOR, *Elizabeth Barrett Browning and Literary History: A Poet Gained, Lost, and Recovered*, in *EBB. Selected Poems*, a cura di Majorie Stone, Beverly Taylor, Ontario, Broadview Edition, 2009, p. 1; YOPIE PRINS, *Victorian Sappho*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 7; OSCAR WILDE, *English Poetesses*, «The Queen», 8 dicembre 1888, pp. 42-43. La cetra ebraica, collegata alle origini del marito, è accompagnata da catene spezzate per evocare la sua posizione contro la schiavitù, in contrasto con gli affari delle loro famiglie di origine.

è la *Saffo* (1860 ca; Budapest, Galleria Nazionale Ungherese) dai capelli scuri di Soma Orlai Petrich in abito ottocentesco, con camisiola bianca e gonna rossa, che siede serena meditando su un anfratto della rupe nella posa del pensatore, così come è una raffigurazione *tout court* della poesia l'illustrazione con l'*Immagine di Saffo di Lesbo* (1883) nei panni di una ragazza dai boccoli ottocenteschi ma in vesti classiche che si sporge suonando con attitudine ispirata dalla rupe, pubblicata nel *World Noted Women* del 1883.

Per quanto siano riferite a un dato reale o reinterpretate, le Saffo delle arti visive non sono quasi mai sgraziate, non danno adito alle voci denigratorie, sebbene ne siano eccezione ad esempio la scultura in marmo dal viso poco attraente (*Saffo*, 1801; Parigi, Musée du Louvre) di Claude Ramey, che secondo la finzione di Ovidio regge la lettera scritta a Faone e la lira, o la litografia che raffigura *La morte di Saffo* (1842, fig. 4) di Honoré Daumier pubblicata su «Le Charivari» del 4 gennaio 1843, in cui un Cupidetto armato di faretra sta spingendo dalla rupe la poetessa dal naso fortemente aquilino e dai capelli scarmigliati, senza cetra e senza lira, che oppone resistenza: ma il sacrificio in nome dell'amore va compiuto a ogni costo! Di questa grafica scrive Charles Baudelaire in un «salon», un genere letterario tipico della seconda metà dell'ottocento che si pone come una guida estetica: ne *La scuola pagana*, uscito sulla «Semaine théâtrale» del 22 gennaio 1852, recrimina la moda di evocare l'antichità e getta alti lai su come da qualche tempo abbia «tutto l'Olimpo alle calcagna» e ne soffre molto: «Mi cadono in testa dèi come se cadessero dei camini dai tetti», annota, segnalando che «qualche anno fa Daumier fece un'opera notevole, la Storia antica che, per così dire, era la migliore parafrasi del celebre detto: *Chi ci libererà dai greci e dai romani?* Daumier si è scatenato brutalmente contro l'antichità e la mitologia, sputandoci sopra», raffigurando Achille, Ulisse, Penelope, Elena e pure «l'ardente Saffo patrona delle isteriche», che a tutti «apparvero di una bruttezza buffa» che ricordava «quelle vecchie carcasse di attori classici». Sebbene vi sia stato chi si è indignato davanti a quelle stampe che lui definisce una «divertente e utile bestemmia», nella sua battaglia in favore del moderno gli pare giusto scagliarsi contro i «neopagani», ai quali chiede cinicamente cosa gliene verrà veramente: «Tutte quelle statue in marmo saranno donne devote nel giorno dell'agonia, nel giorno del rimorso, nel giorno dell'impotenza? Bevete dei brodi di ambrosia? Mangiate cotolette di Paro? Quanto danno per una lira al Monte di Pietà?».¹⁴

Tra le altre infelici poco graziose sono da annoverare poi la triste *Saffo* (1885 ca) dipinta dall'americano Frederick Arthur Bridgeman che guarda in basso dalla scogliera mentre in lontananza si aprono i colori di un tramonto simbolista

¹⁴ CHARLES BAUDELAIRE, *La scuola pagana* [1852], in Id., *Saggi critici*, a cura di C. Bigliosi, Bologna, Pendragon, 2004, pp. 28-35: 30-31.



4. Honoré Daumier, *La morte di Saffo*, 1842, «Le Charivari», 4 gennaio 1843.

o la melliflua *Donna con la lira* (1908) del tedesco Carlos Schwabe posta su uno sfondo azzurro di stelline, dai capelli raccolti nel velo azzurro e coronata di rose d'oro. Spicca infine, per il volto di ispirazione primitivista e i grandi occhi tondi, la *Saffo* (1964-65; Wiesloch, Kulturhauspark) in bronzo di Gustav Seitz.

Sono celebrate invece per il riconoscimento della capacità poetica e parte di un Olimpo ideale, come nel Parnaso raffaelliano, le Saffo presenti sia nella stampa realizzata per *Il giudizio di Plutone*, un libro stampato a Parigi da Bernard Picart nel 1727, in cui il dio degli inferi seduto in trono assiste a una processione di trapassati tra cui sfilano Carlo V, Erasmo, Seneca, Maria Stuarda, Saffo e Laura, che in quella che mostra *L'arrivo di J.J. Rousseau nei Campi Elisi* (1782, Parigi) da un disegno di Michel Moreau il Giovane inciso da Charles François Adrien Marcet, che mostra il pensatore accolto da Socrate, Platone, Montaigne e Plutarco, mentre sulla sinistra siede Diogene e sullo sfondo stanno Tasso e Saffo, Omero e gli eroi della guerra di Troia, e ancora più lontano Voltaire. Essendo inoltre considerata da alcuni, tra cui Antipatro di Tessalonica, addirittura il corrispettivo femminile di Omero, è presentata irrealmente con lui nel dipinto *Saffo canta per Omero* (1824) di Charles Nicolas Rafael Lafond in cui i due, coronati di alloro, si dividono la scena segnata da un albero che funge da punto di fuga e separa i discepoli maschi e femmine. È portata sulle nuvole con un velo sul capo al modo di un'Assunzione, ma reggendo la cetra, in un vero e proprio trionfo al cospetto di Apollo nella posa del Redentore, nell'affresco con *l'Apoteosi di Saffo* (1831) di Giuseppe Cammarano nella volta dello scalone di palazzo Zevallos Stigliano a Napoli. Se già la *Saffo che dà ad Anacreonte una penna di Cupido* (1770, Nostell, Nostell Priory National Trust) di Antonio Zucchi, preceduta da una versione in cui lei suona solamente (*Saffo e Anacreonte*, 1776 ca), dimostra la sua superiorità nel cantare l'amore rispetto al poeta di Teo, la *Saffo a Mitilene* (1876) di Pierre Oliver Joseph Coomans fronteggia Alceo in un lussuoso simposio poetico davanti a una folla di auditori, ma sono certamente più felici quella vestita d'azzurro di Martin Drolling in *Saffo e Faone cantano i loro amori nella grotta* (1814) e quella col velo giallo che si stringe all'amato su una *dormeuse* in *Saffo e Faone* (1833) di Pierre Claude Françoise Delorme.

Un altro punto di raffronto è nella posa che, soprattutto nella prima metà dell'Ottocento, è prediletta in attitudine affranta e attonita, col capo chino, nel momento doloroso che segue al rifiuto di Faone, in cui spesso la lira cade o è abbandonata a terra e, in sintonia con le rimostranze espresse da Baudelaire, questo avviene particolarmente in scultura. Secondo alcune letture critiche di *gender studies* ciò avverrebbe in seguito al mutare della condizione della donna dopo la rivoluzione francese, quando il suo ruolo pubblico di cittadina invece di essere avvalorato viene rimesso in discussione per ricondurla nei «ginecei» di casa, o persino come rivalsa maschile contro uno specifico esempio di donna

eccezionale che cerca emancipazione sociale e sessuale che viene dunque punita con la morte come monito o espiazione.¹⁵ Che si tratti di una riaffermazione di potere o di una più probabile imperitura ammirazione letteraria reinterpretata alla luce delle istanze culturali del tempo che rivelano l'entusiasmo per lo stile neogreco che affascina il secondo Impero, e dunque dell'istituirsi di una vera e propria corrente di «scultura letteraria», in quegli anni un numero davvero consistente di scultori presenta agli appuntamenti annuali del Salon del Louvre a Parigi dei lavori in marmo, bronzo o gesso dedicati alla poetessa, ispirati o al suo amore per Faone o alla sua morte.¹⁶

In questa galleria di Saffo melanconiche in tuniche e drappi neoclassici si annoverano, oltre a quella già citata di Claude Ramey, l'esemplare vittoriano in gesso (*Saffo*, 1834 ca; Londra, Royal Academy of Arts) in piedi a seno nudo, con un'arpa composta da due tronchi e una conchiglia, accademico ma elegante, dello scultore inglese John Gibson, che dal 1817 aveva vissuto a lungo a Roma; così come quelle di Jean-Baptiste Clésinger, che aveva presentato ai Salon una classicheggiante *Saffo termina il suo ultimo canto* (1859) seduta sulla roccia che Charles Perrier loda per la capacità dell'autore d'aver «accarezzato con amore di poeta le anche voluttuose e il torso luminoso di colei che sente che la morte è vicina»¹⁷ e i marmi policromi *La giovinezza di Saffo* (1859) e *Saffo vittoriosa* (1867), quest'ultima impiegata come modello per un successivo bronzo dal ricco pannello neobarocco, fuso attorno al 1870.

Tra le più famose spicca quella portata al Salon del 1852 da James (Jean-Jacques) Pradier (che già aveva realizzato un popolare bronzetto con una *Saffo* nel 1845, esposto al Salon del 1848) ora al Museo d'Orsay di Parigi: una grande scultura in marmo bianco che siede intrecciando le mani sulle gambe incrociate, come sorpresa a pensare sulla rocca di Leucade. A lei si rifanno sia il piccolo bronzo (1870-80) di Mathurin Moreau che volge però lo sguardo verso l'alto e più mosso nel peplo, sia il bozzetto in gesso di Jean-Baptiste Carpeaux, *Saffo o Donna seduta in meditazione* (1855 ca), custodito anch'esso al d'Orsay che ospita

¹⁵ Cfr. MARIE-JO BONNET, *Sappho, or the Importance of Culture in the Language of Love: Tribade, Lesbienne, Homosexuelle*, in *Queerly Phrased: Language, Gender, and Sexuality*, a cura di Anna Livia, Kira Hall, New York, Oxford University Press, 1997, pp. 147-154.

¹⁶ Tra gli artisti che presentano sculture dedicate a Saffo ai Salon tra 1810 e 1870 si annoverano in particolare Claude Ramby, Francisque Joseph Duret, P.N. Beauvallet, Georges Diebolt, Ernest Laurent, Guillaume Grootaers, Pierre Travaux, Eugène Aizelin, Pierre Loison, Félix Grabowsky, Pierre-Auguste Vafflard, Anne-Louis Girodet, Charles Nicolas Lafond, Joseph Vien, Theodore Gasseriau, Joseph Ghautard, J.B. Auguste Loir, Henri-Pierre Picou, Françoise Ghifflart, James Bertrand, Pierre Bobinet; per l'ambito anglosassone cfr. BENEDICT READ, *Victorian Sculpture*, New Haven - London, Yale University Press, 1982 (tra cui la scultura di William Theed the Younger che evoca una posa da Afrodite, ora nelle collezioni reali, riprodotta anche in incisione da Edwin Roffé nel 1855).

¹⁷ *Sale Auguste Clésinger*, catalogo della mostra (Parigi, Hôtel Drouot, 1870), Paris 1870, ill. n. 17, s.p.

pure il bozzetto in gesso con patina di terracotta (1875-1876) di Eugène Guillaume. Il medesimo bozzetto reso in marmo è presentato al Salon del 1876 e all'Esposizione Universale di Parigi del 1889, insieme a una statuetta in terracotta del 1907 di Jules Desbois che si torce al modo di una tuffatrice.

La posa seduta col capo reclinato è assunta anche dal marmo del senese Giovanni Duprè, una *Saffo abbandonata* (1857; Roma, GNAM, fig. 5) col panneggio che scende oltre la vita, gloriosa d'aspetto e michelangiolesca nell'attitudine della testa che ricorda quella del *Giorno* nella tomba di Giuliano de' Medici in San Lorenzo a Firenze, ma realistica nel modellato anatomico. Solo monumentale ma priva di espressività è invece la *Saffo* (1895; New York, Metropolitan Museum of Art) in marmo del conte romano Prospero D'Epina, che nella disperazione stringe alla spalla un lembo della tunica, estendendo in avanti un piede, e sempre china è la *Saffo abbandonata da Faone* (1876; Lisbona, Collezione del palazzo reale; gesso a Milano, GAM), in bronzo del lombardo Francesco Confalonieri, dai lunghi capelli, con la tunica che scivola dalle spalle mentre compie un movimento chiastico tra braccio destro e gamba sinistra, che nel 1876 viene acquistata dal re Umberto I al Premio triennale di scultura a Milano e donata alla sorella Maria Pia, regina del Portogallo, e il cui bozzetto in forma di disegno è all'Esposizione nazionale di Milano nel 1881. Volge lo sguardo verso il basso, concentrata e muta, la *Saffo* (1866) in marmo del milanese Pietro Magni, titolare della cattedra di scultura a Brera: ma è ritta in piedi e sta per lasciarsi andare nel vuoto, sorretta da un basamento che imita le falesie, che in ugual modo appaiono nella *Saffo e la rocca di Leucade* (1858; Angers, Musée des Beaux Arts), che è però seduta, di Félix Grabowski.

Non si discostano da questi modelli le Saffo eseguite dalle artiste, come quella in marmo (1870 ca; Washington, Smithsonian American Art Museum) dell'americana Vinnie (Lavinia) Ellen Hoxie, nota per aver realizzato a Washington la statua di Abraham Lincoln in marmo di Carrara, risultando la prima donna ad aver ricevuto una commissione pubblica negli USA. La sua scultura stante, che regge la lettera per Faone, è posta sopra la tomba in cui giace col marito, all'Arlington National Cemetery. Quanto l'autrice si immedesimasse nel ruolo dell'intellettuale è indicato dal ritratto di George Caleb Bingham (*Portrait of Vinnie Ream*, 1876; Madison, Wisconsin Historical Museum) che la trasfigura ponendole a fianco una grande arpa, uno strumento che sapeva effettivamente suonare, vestita con una tunica bianca che vorrebbe essere «all'antica» ma è sobriamente accollata.¹⁸ Sta invece calpestando l'alloro in nome dell'amore e tiene una mano sul cuore, poggiandosi alla roccia e arcuandosi lievemente all'indietro la *Saffo* dalla gran massa di capelli e dal viso forte presentata da

¹⁸ Cfr. EDWARD S. COOPER, *Vinnie Ream. An American Sculptor*, Chicago, Academy Chicago Publisher, 2009.



5. Giovanni Dupré, *Saffo abbandonata*, 1857, Roma, GNAM.

Adelaide Pandiani Maraini all'Esposizione Nazionale di Napoli del 1877 e nella sala italiana all'Esposizione Universale di Parigi del 1878,¹⁹ come pure tiene una mano vicina alla spalla, trattenendo la tunica, la scrittrice innamorata dipinta a fine ottocento dalla belga Heva Coomans, figlia del pittore Joseph Coomans che di Saffo aveva fatto un suo soggetto un decennio prima. Una scultura in bronzo della Maraini, *Saffo frammento*, ritratta come cadavere che galleggia sulle acque era stata poi all'Esposizione di Belle Arti in Roma nel 1883, commentata positivamente da D'Annunzio come «qualche cosa di indefinibilmente patetico nella sua maschiezza» nelle cronache del «Fanfulla», assieme a ben altre cinque Saffo: quella di terracotta di Giuseppe Bensa (*I primi allori di Saffo*) e le versioni in marmo di Antonio Bottinelli («insignificante» ma «molto bene coiffée»), di Vincenzo Consani (un po' «matrona romana» un po' «madonna cattolica») e di Francesco Confalonieri (eseguita con molta «leziosaggine»²⁰).

Il salto dalla rupe è invece una scena prediletta in pittura in epoca romantica, per celebrare la forza di volontà suprema impiegata nel suicidio ma anche una caduta che si associa alla rovina di una tipica «donna perduta», che suscita una sorta di moda della «Saffo tragica» immortalata sconvolta, poco prima di compiere il balzo – come in un dipinto del 1872 (Torino, Fondazione De Fornaris) di Andrea Gastaldi, uno dei suoi quattro che riprendono il tema, che con sguardo tormentato e reggendo una cetra cammina sulla riva del mare coi capelli scarmigliati trattenuti appena da un nastro – o già seduta sulla rupe di Leucade come nell'ode di Leopardi che lega lo stato d'animo della poetessa al paesaggio tormentato. Quella della tavola a olio del 1840 (Parigi, Museo d'Orsay) di Théodore Chassériau, che nello stesso anno realizza una differente *Saffo* su tela che si getta in mare, tiene la lira in grembo, rannicchiandosi verso la scogliera, col vento che le rapisce il mantello color croco. Ancora un mantello a righe giallo e arancio – indice di «diverso» e di discriminato²¹ – veste la *Saffo sulla rupe di Leucade* (1853-1863; Massa Lombarda, Centro Culturale «Carlo Venturini») di Luigi Folli che proprio come un'eroina romantica si protende dolcemente, scalza, dallo scoglio muschioso coi lunghi capelli sciolti sulla schiena, senza nessun attributo che ne dichiari l'identità, mentre dietro di lei volteggiano uccelli chiari e una piccola imbarcazione solca il mare calmo lontano. Un volo di uccelli quasi a presagio di sventura segna pure il fosco paesaggio della *Saffo* (1877; Manchester,

¹⁹ Cfr. *L'affermazione di un'identità, 1870-1914*, catalogo della mostra (Lugano, Museo di Belle Arti, 8 novembre 2002 - 27 aprile 2003), a cura di Rudy Chiappini, Bellinzona, Salvioni, 2002, pp. 162, 164, ill. p. 300.

²⁰ *Esposizione di Belle Arti in Roma 1883. Catalogo generale ufficiale*, Roma, Tipografia Bodoniana, 1883, pp. 106, 114, 115, 119, 125; GABRIELE D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1882-1888*, a cura di Annamaria Andreoli, Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2003, I, pp. 55-57 (“I Meridiani”).

²¹ Cfr. MICHAEL PASTOREAU, *La stoffa del diavolo. Una storia delle righe e dei tessuti rigati* (2001), Genova, Il Melangolo, 2010.



6. Charles August Mengin, *Sappho*, 1877, Manchester, Manchester Art Gallery.

Manchester Art Gallery, fig. 6) di Charles Mengin: torva, avvolta nel velo nero che le nasconde appena il bel corpo dalle carni pallide, diviene un'apparizione di *femme fatale* con lo sguardo fisso nel vuoto, che poggia con noncuranza un braccio sulla rupe e con l'altro, ornato di un semplice braccialetto dorato, regge la grande lira. È invece un pretesto per una descrizione di paesaggio piena di senso panico e di esaltazione delle forze della natura, campita nei toni dorati e dei marroni, con grandi onde che si frangono sulle rocce, la piccola *Saffo sul promontorio di Leucade* (1879) di Edmund Friedrich Kanoldt che, ritta su un affaccio dello strapiombo, poggia la lira alla parete di sasso cui ancora si tiene aggrappata, mentre il vento impetuoso le strappa il mantello rosso che tenta invano di trattenere. Questa tipologia di composizione giunge finanche alla *Saffo* (1913) art nouveau di Julius Johann Ferdinand Kronberg dai capelli fulvi che appare tra un cespuglio di rose, emblema della poesia, o nell'apparizione eroica e simbolista di Fernand Khnopff del 1912.

Sta veramente balzando dalla rupe con un gesto scenografico a *por de bras*, avviluppata nel velo, lasciandosi alle spalle il tempietto di Apollo, la giovane dell'incisione a mezzatinta di Johann August Nahl II stampata da Johann Joseph Freidhoff a Dessau nel 1795-1796, come pure la *Saffo a Leucade* (1801; Bayeux, Musée Baron-Gérard) dipinta da Jean Antoine Gros, avvolta nelle brume della notte, che guarda verso il cielo e tiene alta sulla spalla la cetra trascinandosi appresso un velo bianco come una sorta di Ofelia, mentre la luna si specchia nell'acqua e nelle vicinanze brilla il braciere del tempio. È sporta oramai oltre un punto di non ritorno la piccolissima figura della *Saffo che si getta dalla rupe* (1824; Bologna, MAMbo) di Giovanni Barbieri, che diviene un dipinto di «paesaggio storico» al modo della scuola di Valenciennes, in cui la natura prende il sopravvento, coi flutti che si infrangono impetuosi e pochi sparuti spettatori che guardano dalle rive. È una vera e propria serie, ripresa a distanza di anni, dal 1843 al 1870, sia all'olio che all'acquarello, quella di Gustave Moreau: un racconto visivo simbolista pieno di preziosismi, dalla tunica rossa della giovane e principessa Saffo alle rocce leonardesche, dalle colonne con statue di Pegaso ai tramonti che calano sempre più infiammati. La sua tragica fine è scandita con estenuata partecipazione da quando medita tra i dirupi a quando si getta, come in volo, aggrappata alla cetra imponente e riccamente decorata fino a quando, in varie versioni, riversa sui massi dopo la caduta ma abbracciata al suo strumento e con rose bianche intrecciate alla corona d'alloro viene visitata da bianche colombe, sacre ad Afrodite.²²

²² Cfr. ANNE-SOPHIE GUIGUET, *L'iconographie de Sapho chez Gustave Moreau*, tesi di laurea, Université de Paris-Sorbonne-Paris 4, relatore Bruno Foucart, 2002.

Nell'ultimo quarto dell'ottocento si afferma invece una corrente pittorica che descrive piuttosto la vita del tiaso e si compiace di raffigurare un orientalismo sensuale e archeologico. Supportati dalla tradizione antica che riteneva le isole dell'Eolide luoghi di lusso e di ricchezza, aderiscono a questa visione artisti dell'Europa del nord affascinati dal Mediterraneo e dal sud Italia in particolare, da suggestioni pompeiane o siciliane a cui loro stessi guardano come ideale di vita dolce ed equivoca, sulla perdurante meraviglia suscitata dagli scavi di Ercolano e Pompei, che erano stati affrontati rispettivamente a partire dal 1709 e dal 1748.

In primis è Lawrence Alma-Tadema, un pittore olandese naturalizzato britannico, a costruire scenografie dorate improntate a uno spirito decadente con raduni di fanciulle prese da indolenza e languore nell'ora meridiana, con motivi floreali e pelli esotiche e una particolare predilezione per le ambientazioni pompeiane. Se già in *Poetry* (1879) la fanciulla coi capelli fulvi ornati di rose seduta su una panca di marmo alla base di una possente colonna potrebbe essere riconducibile all'identità della poetessa per la presenza di un contenitore di rotoli scritti e della cetra, è su *Saffo e Alceo a Mitilene* (1881) che aleggia un'atmosfera di sogno: lei, in veste azzurrina e coronata di viole, come recita il famoso frammento di Alceo, lo ascolta rapita, con accanto la figlia dal capo adorno di margherite (quei fiori d'oro cui è paragonata nel frammento 132), attorniata dalle allieve predilette che indossano a loro volta corone di fiori, sedute secondo una gerarchia tracciata dai nomi iscritti sugli scranni marmorei dalle venature rosate, quei nomi tra cui spiccano Anattoria e Attis, come nelle sue liriche. La scena, divisa in due da un grande pino marittimo che dà sul mare, lascia da un lato ad Alceo l'onore della recita e della musica: è lui l'ospite faunESCO, elettrizzante, ai cui piedi giace un *kantaros* vuoto. La "compiuta armonia" della scena è evocata anche da D'Annunzio – che nel 1883 scrive il primo articolo italiano dedicato ad Alma Tadema sul «Fanfulla» – quando ne *Il piacere* (1888) Andrea Sperelli è in convalescenza nella villa di Schifanoia e «si riaffaccia all'esistenza» in riva a un mare dove di certo il pittore avrebbe appunto immaginato la sua «Saffo dal crin di viola, seduta sotto l'Erma di marmo».

A non apparire mai è il presunto marito, Cercylas di Andros, il cui nome è forse anch'esso lo scherzo di un comico antico, mentre la figlia Cleis le è a fianco parimenti in un dipinto di Gustav Klimt (*Saffo*, 1888), posandole dolcemente il capo sulla spalla (come la bimba a capo chino che verrà ritratta nell'allegoria della *Musica* nel 1895) finché la poetessa dal profilo greco e coronata di fiori suona la lira alla luce dorata del tramonto, tra le colonne di un tempio posto nella natura mediterranea.

Riprendono l'atmosfera alla Alma-Tadema, ma più delineati nel nitore e minutamente leziosi, i soggetti di John William Godward, che struttura scenari di stanze rosso pompeiano con marmi pregiati in cui ragazze riposano su pelli di

tigri e di animali feroci o suonano il flauto, con vedute di vulcano sullo sfondo, prediligendo suggestioni d'harem e un voyeurismo estatico per l'ostentazione di cose preziose, in un senso di pigra attesa legato alla giovinezza, prima di essere portate via dai futuri mariti o perse nel ricordo di quei baci che, come canta Baudelaire in *Lesbo* (1857), su quell'isola «dalle notti languide e calde / e dalle raffinatezze sempre inesauste» sono «caldi come soli, freschi come angurie». ²³

La corona di violette (1902) mostra una giovane in posa su una pelliccia maculata accanto a una vasca di ninfee, ma non si accompagna a indizi specifici se non ai fiori evocati da Alceo, indossa però un chitone ionico arancione dalla fitta plissettatura, trattenuto da perle o bottoncini sulle spalle piuttosto che da piccole fibule, come dal 1907 ne produrrà Mariano Fortuny, chiamandoli *Delphos* e suscitando l'entusiasmo di dive e mondane come Isadora Duncan o Mrs. Condé Nast. ²⁴ La stessa tunica leggiadra, cinta però ai fianchi da una fascia a motivi azzurri, e la stessa pelle di tigre accompagnano una differente modella dai capelli neri e dalle guance rosee che *Nel giorno di Saffo* (1904, Los Angeles, Paul Getty Museum) è seduta su uno scranno marmoreo terminante con un busto di Omero, accanto a un boschetto con cespugli di rose e sullo sfondo di un paesaggio di pini marittimi e cipressi, intrecciando le dita delle mani sopra una gamba, in una posa che ricorda la statua di Pradier. Intitolata proprio *Saffo* è l'opera del 1910 in cui la poetessa col capo chino, nell'atteggiamento tante volte riscontrato in scultura, stringe in pugno la lettera per Faone e al contempo trattiene un lembo del chitone rosato, a *pendant* con l'oleandro del medesimo colore, richiamo al sud Italia ma anche emblema di sventura, che spicca dietro di lei: appoggiandosi a un parapetto con un altorilievo a motivo di cavalli e cavalieri, evoca quegli stessi suoi versi che enumerano le cose ritenute le più belle sulla nera terra, tra cui lei predilige solo ciò che ama.

Se i preraffaelliti scelgono donne seduttive come l'*Elena di Troia* (1863) di Dante Gabriel Rossetti, che in nome dell'amore lasciò tutto, come ricorda pure Saffo, o sfuggenti fanciulle come quelle che scendono la scala accompagnate da strumenti musicali in *The Golden Stairs* (1880) di Edward Burne-Jones, o sirene e incantatrici accompagnate dalla lira al modo di John William Waterhouse, anche Simeon Solomon, che partecipa all'Aesthetic Movement (e nell'intransigente Inghilterra del 1873 sarà arrestato per omosessualità), dedica un'intera serie di disegni a Saffo e nell'acquerello *Saffo ed Erinna in un giardino a Mitilene* (1864; Londra, Tate Gallery) immagina che la protagonista coronata d'alloro si protenda

²³ CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male* [1857], trad. a cura di G. Macchia e G. Raboni, Milano, Garzanti, 1875, p. 293.

²⁴ Cfr. ANASTASIA PEKRIDOU-GORECKI, *Mode Im Antiken Griechenland: Textile Fertigung Und Kleidung*, Monaco, Ch. Beck, 1989.

con gli occhi chiusi ad abbracciare e baciare la coeva poetessa di Telo, lasciando ai piedi di una statua la cetra e i versi, in un *hortus conclusus* di cespugli di mirto, pianta di Afrodite, in cui spiccano un piccolo cervo sacro ad Apollo che si regge in equilibrio sullo schienale del loro sedile, due tortore e un merlo nero, mentre petali e boccioli di rose sono sparsi al suolo, in un *memento di tempus fugit*.²⁵

Nei primi decenni del novecento l'attrazione-repulsione per l'antichità classica produce in arte negazioni e mitiche rievocazioni, da Marinetti per il quale «un automobile» da corsa, al maschile, è più bello della *Vittoria di Samotracia* alle archeologie metafisiche di Giorgio de Chirico, dall'incantevole *Saffo* (1917) all'acquaforte di Anders Zorn che non è che una ragazza nuda che siede su uno scoglio in riva al mare accarezzando un cane, a Picasso, che dedicherà a Saffo quattordici disegni portati a incisione nel 1953 per il libro d'arte con liriche della poetessa, *Grazia e movimento*, curato da Louis Grosclaude e stampato da Conzetti & Huber a Zurigo. È però innanzitutto nel clima di «ritorno all'ordine» della metà degli anni venti che si vivifica il culto per una memoria narrativa o estetica dell'antico, in particolare tra gli artisti che operano nel gruppo di Novecento italiano. Così il ferrarese Achille Funi nell'*Autopresentazione* in catalogo alla Quadriennale di Roma del 1931 ricorda di aver «fatto una Saffo» nel 1924, «spinto dalla ricerca di una ideale bellezza formale, ritrovata nella plastica greca e negli affreschi pompeiani» che aveva a lungo «studiato e amato». ²⁶ L'olio su tavola dagli echi metafisici, pubblicato anche nella monografia a lui dedicata dalla Sarfatti nel 1925, esposto per la prima volta alla III Sindacale di Ferrara del 1933 e in seguito alla VIII Quadriennale di Roma nel 1959, mostra una «figurata» ispirata dal bronzo di Ercolano ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli ma anche dalle fattezze dell'*Amazzone* di Cresila, considerata simbolo per eccellenza dell'arte greca ed evocata anche nel coevo *Le amiche* (1924) di Ubaldo Oppi, e si riallaccia a una serie di soggetti come l'architetto e l'ingegnere che all'epoca intendono rappresentare il «ritorno al mestiere». Seduta su un cippo nell'atto di suonare la lira, la sua *Saffo* è anche reminiscenza di temi mitologici e letterari rielaborati già dai pittori rinascimentali, oltre che dell'affermazione pitagorica che intende la musica come un'arte per eccellenza, divenendo dunque un «archetipo dell'artista e dell'armonia» ma attuale e presente, come indica

²⁵ La serie di disegni *Study of Sappho* (1862) ora alla Tate Modern di Londra precede anche il disegno *Erinna Taken from Sappho* (1865) in cui la triste amata cerca di sottrarsi all'abbraccio di un giovanotto. Prediligono una visione mitologica ed esteticamente estenuata anche i pittori americani George Willoughby Maynard e Francis Coates Jones, oltre all'inglese Thomas Ralph Spence (cfr. *I discepoli di Saffo*, 1896).

²⁶ Funi 1890-1972. *L'artista e Milano*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 15 dicembre 2001 - 24 febbraio 2002), a cura di Elena Pontiggia e Nicoletta Colombo, Milano, Mazzotta, 2001, pp. 23-28, 96-97, 224.

l'anacronistico libro che tiene aperto davanti a sé. Segno dell'aggiornamento visivo sono anche gli influssi del tardocubismo e del purismo che giungono a questa ermetica Saffo da Parigi e sottendono studi di proporzioni, cui si aggiungono i forti volumi apparentemente immobili del Picasso neoclassico, ma con un velo di malinconia.

Dieci anni dopo Ercole Drei, docente di scultura all'Accademia di belle arti di Bologna, realizza una *Saffo* (1934) in forme essenziali e monumentali, poggiata a un tronco spezzato, sia come bozzetto in bronzo che nella versione definitiva in marmo (ora al Forest Lawn Memorial Park di Los Angeles), che esporrà nel 1935 alla II Quadriennale d'Arte Nazionale a Roma. Negli stessi anni Arturo Martini declina una prima versione di una *Morte di Saffo* (1934-1935; Treviso, Collezione Maestrello), rimasta piccolo bozzetto in gesso, in cui la figura è riversa a terra su un fianco e trattiene con la mano destra il piede corrispondente, a formare una figura triangolare. In una seconda versione in bronzo (1935 ca) è colta invece come appena caduta sulle rocce, in posa più sollevata e col viso volto verso l'osservatore. Un'ulteriore variante in gesso patinato (1935 ca; Vicenza, Banca Popolare di Vicenza) – da cui nel 1935 vengono fusi due esemplari in bronzo di cui uno, privo del basamento, è esposto alla Biennale di Venezia del 1936 – torna a cogliere la posa della prima Saffo, ma in forme più serrate e sintetiche, in bilico su due grossi massi che divengono in seguito le parti portanti su cui si regge il corpo della poetessa resa sasso essa stessa, evento «puramente volumetrico» nel bronzo della *Morte di Saffo - grande frammento* (1940-1942), proveniente dalla controforma ricavata da un esemplare in pietra o marmo del 1939-1940 poi distrutto e che, come racconta l'autore nei *Colloqui* (1997) con Gino Scarpa, si regge su «tre ritmi, di tre temi importanti: la schiena, i due sassi su cui è caduta».²⁷

La *Saffo* della Biennale del 1936, vicina alla *Morte dell'Amazzone* (1935), era nata dopo un soggiorno di Martini a Napoli, dove aveva «molto veduto i greci»,²⁸ mentre il grande frammento è prossimo al *Pegaso caduto* (1943), il monumento all'aviatore Arturo Ferrarin mai realizzato, che unificando i miti di Icaro e Fetonte e assimilando la tragica fine di cavallo alato e pilota è affine ai pensieri che lo scultore va elaborando a proposito della *Scultura lingua morta*, come intitolerà il libro edito nel 1945, in cui enuncerà tra i «comandamenti» per la rinascita della scultura anche l'auspicio che non sia più «rupe, ma acqua e cielo». L'opera, esclusa dalla Biennale di Venezia del 1942 da Carlo Scarpa e Mario Deluigi che Martini incarica di allestire la sua sala finché si trova a Carrara a terminare, tra

²⁷ Arturo Martini. *Colloqui sulla scultura 1944-45 raccolti da Gino Scarpa*, a cura di N. Stringa, Treviso, Canova 1997, p. 207. Cfr. Arturo Martini. *La scultura interrogata. Opere dal 1934 al 1947*, catalogo della mostra (Verbania-Pallanza, Museo del Paesaggio, 15 dicembre 2001 - 24 febbraio 2002), a cura di Nico Stringa, Milano, Electa, 1999, n. VIII p. 46, tav. p. 47; n. IX p. 48, tav. p. 49; n. X p. 50, tav. 51; n. XI p. 52, tav. p. 53.

²⁸ Arturo Martini. *Colloqui sulla scultura...*, cit., p. 37.

le altre opere, il *Tito Livio* (1942) commissionato dall'ateneo patavino, e mai esposta durante la vita dell'artista, si può configurare come la sua prima opera astratta e concrezione delle riflessioni sul concetto di «grembo plastico», sul valore dell'ombra e della forma-sasso su cui va meditando dal 1920 e che riaffiorano a metà degli anni trenta per essere teorizzate in modo più radicale tra 1943 e 1945. Tanta è inoltre la sua concentrazione su tale opera da tenerla nascosta nello studio personale all'Accademia di Venezia, proibendone la visione agli studenti finché si ripromette di lavorarci ancora, al punto che la scultrice sarda Maria Lai, allora sua allieva, si nasconde dentro l'istituto all'ora di chiusura per vederla e racconta la grande emozione di averla percepita nella notte e di aver «sentito il buio» che emanava da dentro di essa.²⁹

Nel 1944 Massimo Campigli compie le dodici litografie con giovani bagnanti dell'edizione delle *Liriche* di Saffo curata dalla Galleria del Cavallino di Venezia e nel 1948 intitola *Saffo* il dipinto in cui due ragazze si scambiano un bacio e abbracciandosi creano una forma quadrata; negli anni cinquanta Alberto Savinio fa di *Saffo* (1950) una centauressa dal corpo di statua con le braccia troncate e un cappello francese piumato, che cavalca su uno sfondo grigio; Marcello Mascherini nel 1959 la ritrae in bronzo come fanciulla stante, dal viso sottile, e senza lira; Agathe Sorel nel 1964 le rende omaggio in una xilografia astratta a colori e Giulio Paolini nel 1968 riprende in fotografia la scultura del Duprè applicandola doppiata su una sagoma in plexiglass, rendendola una citazione concettuale. Per il designer Angelo Mangiarotti nel 1967 diviene una lampada per Artemide (*Sappho lamp*, abbinata a *Lesbo lamp*) in vetro soffiato e ottone nichelato che contiene un elemento di “mistero”. Alberto Burri la interpreta tra 1973 e 1976 in una serie di dieci litografie astratte con segni intersecantisi gialli verdi rossi blu, quasi a rievocare parti di viso e corpo, che vengono incluse nel libro d'arte dedicato a *Saffo* (fig. 7), edito dalla stamperia 2RC di Roma tra il 1973 e il 1982, con liriche «tradotte poeticamente» da Emilio Villa per «far tornare / l'ombra celebre di una voce sperduta nella grana dei papiri».³⁰ Paolo Borghi dagli anni novanta la rende uno scaltro soggetto figurativo forgiando in legno dipinto o terracotta corpi nudi di donna avvinti a rupi o a compagne gemelle, come *Sulla scogliera* (1993) o *Metrica di Saffo* (2006), laddove invece il tedesco Anselm Kiefer le rende omaggio in occasione di una mostra a villa Medici a Roma nel 1999, tra una serie di sculture in bronzo e piombo dedicate alle donne importanti della

²⁹ Arturo Martini. *Catalogo ragionato delle sculture*, a cura di Gianni Vianello, Nico Stringa, Claudia Gian Ferrari, Vicenza, Neri Pozza, 1998, p. 328.

³⁰ EMILIO VILLA, *VIII Poesia di Saffo nella materia dell'essere* (1982), ora in ID., *Pittura dell'ultimo giorno. Scritti per Alberto Burri*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 51.



7. Alberto Burri, *Saffo*, litografia, 1973-1976, Stamperia 2RC, Roma.

storia, rappresentandola come una dama ottocentesca dall'abito candido alla quale sostituisce la testa con un libro aperto, al modo di ali.

In fotografia è Julia Margaret Cameron, esponente del pittorialismo inglese e nonna di Virginia Woolf, a travestire in una *Saffo* (1833, 1865) la sua cameriera Mary Hiller in due diverse occasioni e sarà proprio la scrittrice a comporre, assieme al critico Roger Fry, l'introduzione a un volume fotografico dedicato alla Cameron pubblicato postumo nel 1926 e a sfidare con una lettera inviata il 9 ottobre 1920 al «New Statesman» Arnold Bennet, che sosteneva la superiorità creativa e cognitiva degli uomini, invitandolo a nominare cinquanta poeti di statura superiore a Saffo dei quali, se lui ne avesse pubblicato i nomi, lei si sarebbe impegnata a comperare le opere e, per quanto consentito dalle sue facoltà, a impararle a memoria.³¹

Il cinema dedicherà a Saffo storie di amori sofferti come nell'omonimo film tedesco in bianco e nero e senza sonoro del 1921 di Dimitri Buchowetzki (che negli USA, censurato, uscirà come *Mad Love* nel 1923) con una Pola Negri miliardaria che irretisce gli uomini o l'ucraino *Sappho* (2008) di Robert Crombie ambientato negli anni venti, in cui la miliardaria americana Saffo Lovell in luna di miele a Lesbo si innamora di Elena, figlia di un archeologo. O poco verosimili «peplum movies» quali la coproduzione italo-francese *Saffo Venere di Lesbo* (1960) con regia di Pietro Francisci e gli attori Enrico Maria Salerno, Kerwin Mathews e Tina Louise, ambientata tra scenografie pseudogreche e pseudominoiche, che mette in scena una storia a lieto fine con un Faone ufficiale delle guardie che promuove la rivolta contro un re tiranno, zio della sacerdotessa del tempio di Afrodite. Una creazione francese è ancora *Saffo ou la fureur d'aimer* (1970) di Georges Farrel, vietato ai minori, in cui una contemporanea «accompagnatrice» si innamora del figlio di un visconte, Lionel de Farcy, e tenterà il suicidio quando lui pare dover sposare un'altra per salvare le finanze di famiglia. Sacrificarsi per amore pare insomma un destino femminile, tanto nel dipinto tragico e cupo di Pierre-Augustin Vafflard, *La morte di Saffo* (1819, New Haven, Yale University Art Gallery), in cui i barcaioli capitanati da Faone la raccolgono esanime e bianchissima, quanto in quello di Louis Dulci, *Saffo ritorna alla vita grazie all'incanto della musica* (1811), in cui il barbuto Omero che regge il capo della poetessa discinta ma resuscitata, stesa su una *dormeuse*, frena col gesto della mano i musicanti (tra cui Apollo che suona a torso nudo). Il salto dall'alto prelude sempre a un cambiamento di dimensione o di vita, è un'avventura nell'ignoto. Sia quello della tomba etrusca del tuffatore o quello manipolato

³¹ Cfr. *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women by Julia Margaret Cameron*, testi di Virginia Woolf e Roger Fry, New York, Harcourt, 1926; *Virginia Woolf. Le donne e la scrittura* (1979), a cura di Michèle Banet, Milano, La Tartaruga, 1981, pp. 11-12.

nella fotografia di Yves Klein *Il pittore dello spazio si getta nel vuoto* (1960), quello in video di Gino de Dominicis (*Tentativo di volo*, 1969) o del sasso scagliato dalla Giant Causeway in Irlanda in *Cremaster 3* (2002) di Matthew Barney, o persino la caduta dalla scogliera degli innamorati nel film *Dark Shadows* (2012) di Tim Burton, che divengono vampiri. In *The Hours* (2002), diretto da Stephen Daldry e tratto dal libro di Michael Cunningham del 1998 ispirato alla figura e alle opere della Woolf, Meryl Streep interpreta Clarissa Vaughan che incarna una moderna newyorkese signora Dalloway, in procinto di organizzare una festa letteraria per l'amico Richard Braun (impersonato da Ed Harris), omosessuale e ammalato di aids, che ha vanamente amato in gioventù. Lo scrittore, che ancora crudelmente la inganna dicendole che l'ama ma che deve lasciarlo andare e che non crede che due persone avrebbero potuto essere più felici di loro – le stesse parole di addio scritte da Virginia Woolf al marito prima di suicidarsi nel fiume – si getta all'improvviso dalla finestra dell'alto grattacielo. Malgrado i racconti di Menandro e Ovidio sulla caduta di Saffo dalla rupe, a dispetto della lista di nomi di uomini e donne ristabiliti dalla follia d'amore o periti che Tolomeo Efestione enumera nel *Myriobiblion* e tra i quali manca quello della poetessa, è finalmente un Richard-Faone a compiere il fatidico salto.

