

«SINESTESIEONLINE»

Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti
Supplemento della rivista «Sinestesie»

NUMERO 10
DICEMBRE 2014

«SINESTESIEONLINE»

Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti
Supplemento della rivista «Sinestesia»

ISSN 2280-6849

Direzione scientifica

Carlo Santoli
Alessandra Ottieri

Direttore responsabile

Paola De Ciuceis

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Domenico Cipriano
Maria De Santis Proja
Carlangelo Mauro
Apollonia Striano
Gian Piero Testa

© Associazione Culturale

Internazionale

Edizioni Sinestesia

(Proprietà letteraria)

Via Tagliamento, 154

83100 Avellino

www.rivistasinestesia.it - info@rivistasinestesia.it

Direzione e redazione

c/o Dott.ssa Alessandra Ottieri

Via Giovanni Nicotera, 10

80132 Napoli

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

Comitato Scientifico

LEONARDO ACONE (Università di Salerno)
EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno)
RENATO AYMONE (Università di Salerno)
ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata)
ZYGMUNT G. BARANSKI (Università di Cambridge - Notre Dame)
MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”)
GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”)
RINO L. CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”)
ANGELO CARDILLO (Università di Salerno)
MARC WILLIAM EPSTEIN (Università di Princeton)
LUCIO ANTONIO GIANNONE (Università Del Salento)
ROSA GIULIO (Università di Salerno)
ALBERTO GRANESE (Università di Salerno)
EMMA GRIMALDI (Università di Salerno)
SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno)
MILENA MONTANILE (Università di Salerno)
FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”)
ANTONIO PIETROPAOLI (Università di Salerno)
MARA SANTI (Università di Gent)

SOMMARIO

ARTICOLI

LEONARDO ACONE

Del necessario incanto. Nota su letteratura, arti, infanzia e meraviglia

LUCILLA BONAVITA

Il francescanesimo nella poesia di Orazio Costa

DANTE DELLA TERZA

*Salvatore Di Giacomo gestore delle trame di sopravvivenza
di un suo personaggio: Assunta Spina*

EMY DELL'ORO

La formazione del Sabellico e la vita di Pomponio Leto

SERGIO DOPLICHER

*La visione lucreziana di Giorgione e sue memorie nella pittura di
Tiziano*

ANGELO FÀVARO, *Poeti incompresi al/dal cinema. Leopardi e Pasolini
nei film di Martone e Ferrara*

DEBORAH FERRELLI, *Poesia è vita: Dorothy Wellesley e William Butler
Yeats*

GABRIELLA GUARINO

Cenni al simbolismo animale, vegetale e minerale nei canti della violenza dell'«Inferno» di Dante: Parte II

ALBERTO IANDOLI, *Storia dell'Istituto d'Arte di Avellino*

MILENA MONTANILE

La vita di Carlo Gesualdo tra verità biografica e riscrittura romanzesca

MILENA MONTANILE

Il Boccaccio di Camilleri

FABRIZIO NATALINI

Ugo Tognazzi: l'uomo immagine della cucina italiana

ANNA POZZI

Il divertito sovvertimento parodico di Dino Buzzati: «Il libro delle Pipe» e «Egregio signore, siamo spiacenti di...»

CHIARA ROSATO

L'involucro dell'amata. Sulle metafore astronomiche nella «Descriptio» di Laura

NADIA ROSATO

«Alcyone»: il valore ditirambico della parola

MARIO SOSCIA

Tra storia e letteratura. Il colera in Italia e a Napoli

DARIO STAZZONE

Gesualdo Bufalino saggista: «La luce e il lutto» e la Persefone ritornante

LEONARDO ZAPPALÀ

Per una vita «cenobitica». Montale e il «Journal intime» di Amiel

Sergio Doplicher

LA VISIONE LUCREZIANA DI GIORGIONE
E SUE MEMORIE NELLA PITTURA DI TIZIANO

In un volumetto recente [1], abbiamo proposto una chiave di lettura lucreziana della cosiddetta Tempesta di Giorgione. Questa interpretazione era stata preceduta da un saggio di S. J. Campbell ([2], anche nel quale veniva suggerito un legame con il *De rerum natura*) ma conteneva novità che, a nostro parere, la rendevano convincente. A queste novità vorremmo qui aggiungere alcune postille, che ne rafforzano ulteriormente la tesi, basandoci su una recente interpretazione del Concerto campestre di Tiziano [3].

1. *La Tempesta e il De Rerum Natura*

Anzitutto esponiamo in sintesi il punto di vista proposto in [1].

Il celebre quadro si può vedere come una illustrazione dell'equilibrio della vita e della morte, nello spirito del poema lucreziano.

Quest'interpretazione nasce dal confronto con altri quadri del nostro Autore, in particolare *I tre filosofi* e *la Venere dormiente*.

Abbiamo anzitutto notato una profonda parentela lirica tra la *Venere* e l' "Inno a Venere" che apre il poema lucreziano, parentela che viene confermata da una stretta corrispondenza tra parole del poema da un lato (*aequora ponti, mare navigerum, nubila coeli, . . .*) e dettagli pittorici dall'altro.

A un più profondo livello, la visione filosofica di Lucrezio sull'equilibrio della vita e della morte è esplicitamente richiamata da non troppo nascosti segnali nel dipinto, che noi riteniamo siano voluti dall'Autore.

Venere con la mano sinistra copre negligenemente il proprio sesso, simbolo primario di vita, che si trova, non a caso, molto presso al centro del quadro.

Presso, ma non esattamente: in posizione simmetrica rispetto al centro vediamo un tronco tagliato, simbolo di morte. Tronco orientato in direzione del sesso della dea.

Lo splendido corpo giacente divide la scena nella parte a destra in alto, regno della vita, e quella a sinistra in basso, più "ctonia", che richiama il mondo sotterraneo.

Tutto ciò suggerisce la visione lucreziana. I Tre filosofi, similmente, ci sembrano avere, tra le altre letture possibili, un'evidente interpretazione come ricordo del Mito della Caverna.

La figura del giovane seduto, l'uomo del mito platonico, evoca con il suo atteggiamento lo sguardo sulla Natura proprio del Mondo Classico, l'anziano a destra quello del Vecchio e Nuovo Testamento, mentre la dignitosa e sovrana figura centrale dell'Arabo ricorda la cultura del Rinascimento, con lo sguardo sul mondo suggerito dalle nuove scienze, arricchite con le conoscenze matematiche e con quelle dei testi antichi trasmesse dal mondo arabo.

Un po' a fatica, è stato notato, si legge o indovina "Alch", per Alchimia (ritenuta allora una scienza seria), sul bordo inferiore del suo mantello, accanto ad altri caratteri illeggibili ("Natura"?).

Venendo alla Tempesta, occorre ricordare quanto, nella prima decade del '500, fosse diffusa nell'ambiente colto veneziano la conoscenza del poema di Lucrezio; possiamo tranquillamente ritenere che

Giorgione ne fosse al corrente, se non per lettura diretta, per averne sentito parlare e riportare dei passi, nell'originale od in traduzione. Si veda ancora [2], ma anche [4, 1].

Ma veniamo a quelli che a nostro avviso sono i temi poetici centrali.

Il centro geometrico del dipinto, cruciale nella Venere dormiente per l'equilibrio tra vita e morte, nei Tre filosofi per lo sguardo filosofico alla Natura, è qui occupato dall'acqua.

L'acqua domina la scena: scorre e rimbalza nel fiume, traluce nel paesaggio piovoso, nell'imminente temporale, dove il fulmine (forse il primo rappresentato in una pittura) ci aiuta a percepire, quasi, l'odore che tra il susseguirsi dei lampi precede un violento acquazzone.

Acqua come vita, centrale in Lucrezio come esempio dell'equilibrio e della trasmutazione continua tra il vivere e il morire (si possono qui ricordare, per esempio, i meravigliosi versi 248 e seguenti nel Libro I del *De rerum natura*).

La vita è sintetizzata dalla giovane seminuda seduta sulla destra, che allatta il bambino.

Di nuovo, in posizione simmetrica rispetto al centro, troviamo un simbolo di opposto valore: le due misteriose colonne troncate.

Già uno sguardo superficiale suggerisce che siano, come oggi, un simbolo di morte. Ma c'è molto di più.

Abbiamo identificato quelle due colonne come un richiamo a quelle, anch'esse ineguali in altezza, che a Venezia sulla Piazzetta, accanto alla laguna, presso al Palazzo Ducale, sorreggono i simboli del protettore di Venezia e del suo più antico precursore, San Marco e San Teodoro.

Lo spazio tra di esse era il luogo delle esecuzioni, dove, per esempio, fu decapitato il Carmagnola. Era tradizione locale a Venezia, sino a tempi recenti, che si dovesse evitare di passare “tra Marco e Tòdaro”, per non attirare su di sé destini luttuosi.

Quindi le due colonne della “Tempesta” sono simboli di Morte, sia nella Natura che nelle pene che, con il timore della loro minaccia, nella società rinascimentale contribuiscono a mantenere l’ordine civile.

Poniamo inoltre in relazione lo stile degli archi “a tutto sesto” - innovazione notevole, questa, ai tempi di Giorgione, rispetto all’arte gotica – che appaiono nelle strutture architettoniche alle spalle del giovane nel quadro, con l’ “Arco Mocenigo”, nel cortile interno del Palazzo Ducale , arco attribuito a Antonio Rizzo.

Questa rassomiglianza è per noi allusione al luogo ove la giustizia veniva amministrata, e venivano emesse le sentenze; poi lette al pubblico da un punto specifico, tra due colonne di marmo diverso rispetto alle altre, della “Loggia Foscara” sul balcone del Palazzo Ducale che guarda la “Piazzetta”.

Luoghi questi incredibilmente ricchi di riferimenti alla “Giustizia”, come discusso a fondo da Salvatore Settis [4], al quale siamo debitori di molti ulteriori preziosi commenti dopo la pubblicazione di [1].

Dunque diversi aspetti dell’ equilibrio tra vita e morte; ed uno ulteriore ne può esser visto leggendo nel dipinto accenni all’atmosfera di grande pericolo dopo la battaglia di Agnadello, nella Ghiara d’Adda, dove Venezia venne gravemente sconfitta nel 1509 dalle forze della Lega di Cambrais.

Il richiamo alle mura di Padova è stato letto come uno di tali accenni a quel clima, al pari della tempesta incombente, e della figura del giovane a sinistra e di quanto regge (un’arma? Un’asta di misure architettoniche? Riferimento diretto alla guerra, od indiretto, evocan-

do le affannose opere di rinforzi delle cinte murarie, alle quali anche la nobiltà prestava le braccia, nelle cittadine dell'entroterra, subito dopo la battaglia di Agnadello? Od ulteriore accenno all'equilibrio civile ed alle recenti innovazioni architettoniche, nei palazzi dove si amministrava la giustizia, innovazioni di cui s'è fatto cenno poc'anzi?).

Ad ogni modo l'interpretazione lucreziana illumina il quadro di una luce poetica in cui ogni dettaglio appare significante, e volto a sottolineare quel clima. Con i due aspetti, entrambi presenti nel *De rerum natura*, dell'equilibrio tra vita e morte tanto nella natura quanto nella società civile.

E giova anche richiamare un'opera ulteriore, attualmente attribuita a Tiziano dopo esser stata a lungo ritenuta del Giorgione, che forse questi, ci piace pensare, ha iniziato e impostato, per lasciare poi al discepolo il compito di portarla a compimento. Si tratta dell'*Orfeo ed Euridice*, ora a Castelfranco Veneto.

La Natura occupa quasi interamente la scena, e specialmente la sua parte centrale. Connotazione questa tipicamente propria del Giorgione (che, si può dire parafrasando Lionello Venturi e E. H. Gombrich, vedi [1], era stato il primo a dipingere "paesaggi con dei personaggi e non personaggi in un paesaggio"), coerente con la sua ispirazione lucreziana.

Ai due lati coesistono due scene drammatiche, riferite a tempi diversi. A sinistra il morso del piede d'Euridice da parte del serpente che ne causa la morte, e a destra l'attimo della perdita definitiva, quando Orfeo si volta a guardare Euridice mentre riemergono dagli Inferi, dopo che Orfeo ne aveva placato i numi con la sua musica, ed ottenuto di poter riportare l'amata tra i vivi.

L'atmosfera ed il soggetto richiamano fortemente l'interpretazione della *Tempesta* che abbiamo qui sopra riassunto. E tutto ciò avvalorava un ulteriore nuovo elemento, e da quello trae maggior forza; di tale

elemento, che si può leggere in un'altra opera di Tiziano, il Concerto campestre, parliamo nel paragrafo successivo.

2. Il concerto campestre

Questo dipinto enigmatico, ora al Louvre, caldo e carnoso dei colori giorgioniani, rappresenta al suo centro due giovani seduti in un campo, che sembrano non curarsi o non accorgersi delle due figure femminili seminude raffigurate accanto a loro ai due lati, l'una seduta a destra nel quadro, l'altra in piedi presso a quanto sembra una fonte a sinistra.

Questa apparente disattenzione, è stato da molti notato, sembra qualificare le due figure femminili come allegorie, o ninfe, mentre i due giovani seduti tra di esse sono i soli personaggi reali.

Nota DeStefano che il quadro, che risale al 1510 - 1511, potrebbe esser stato dipinto subito dopo la morte di Giorgione, avvenuta a Venezia, a seguito, si crede, della peste, nel 1510.

Egli propone che Tiziano abbia inteso onorare la memoria del maestro ed amico, raffigurandolo nel giovane seduto a sinistra. Personaggio, egli nota, vestito in modo raffinato, cittadino, mentre l'altro, alla nostra destra, è abbigliato come un montanaro. Quest'ultimo rappresenterebbe Tiziano stesso, il giovane cadorino nato a Pieve.

Dei due personaggi seduti, quello alla nostra sinistra ("Giorgione") regge un liuto, con la mano destra posta nella posizione che avrebbe se egli avesse appena smesso di suonare; l'altro ("Tiziano") è a lui rivolto, come se ne attendesse le parole, come si attergerebbe l'allievo presso al maestro.

La figura femminile seduta alla nostra destra tiene un flauto accostato alla bocca (che non vediamo perché essa ci volge quasi interamente le spalle), ma discosto, come se lei pure avesse smesso di suonare.

Hanno smesso entrambi perché Giorgione è morto, dice DeStefano. E nota che il liuto di “Giorgione”, con la parte del manico piegata ad angolo retto verso il suonatore, e quindi rivolto a noi dal lato dove dovrebbero esserci le corde, in realtà ne è privo. Non suonerà più.

È opportuno ricordare che Giorgione era ricercatissimo negli ambienti colti veneziani come raffinato suonatore di liuto, e desiderato in quanto tale per allietare serate ed incontri.

La Musica stessa, raffigurata dalla “ninfa” seduta, si è interrotta perché “Zorzi” aveva lasciato questo mondo.

E l'altra “ninfa”, in piedi alla nostra sinistra, mentre in mezzo alle due allegorie femminili i due giovani sono seduti?

Essa è in piedi, anch'essa seminuda, ma con la parte più segreta dello splendido corpo scoperta e rivolta verso l'osservatore. Con lieve torsione del busto, si appoggia con la mano destra al parapetto rettangolare di una vasca, forse di una fonte (della quale vediamo solo il bordo, la parte centrale rimanendo quasi completamente fuori dalla scena; per quanto vediamo sembra trattarsi di un sarcofago adattato a fontana, come quello che appare in *Amor Sacro e Amore Profano*); con la sinistra tiene una brocca di vetro, e ne sta versando il contenuto nella vasca della fontana.

Questo è il punto, a nostro avviso, che da un lato conferma l'interpretazione di DeStefano del quadro di Tiziano come un omaggio a Giorgione in memoriam, dall'altro rafforza in modo prepotente la nostra interpretazione della “Tempesta”.

Anzitutto la nudità assoluta della “ninfa” in questione va raffrontata con l'inusuale nudità della giovane seduta che allatta il bambino nella “Tempesta”. Nudità non sorprendente se la figura in questione viene interpretata come simbolo della fertilità e della vita, nel quadro della lettura del dipinto che qui sopra abbiamo riassunto.

La “ninfa” in piedi nel Concerto campestre rappresenta anch’essa, riteniamo, la vita, ovvero la sua presenza ed il suo avvicinarsi nella natura, e la forza di Venere che colpisce il cuore degli uccelli dell’aria e li induce a cantare il suo avvento (“tunc aerea primum volucres te diva tuumque/ significant in itum perculsa corda tua vi”, Lucrezio, *De rerum natura*, I, 12,13). E tutto ciò è corroborato dall’interpretazione del suo gesto misterioso.

Perché essa versa l’acqua della brocca nella fontana? Il mistero svanisce, e tutto diviene coerente, nell’interpretazione di DeStefano del quadro di Tiziano ed in quella della “Tempesta” di cui parliamo, se interpretiamo quel gesto a questo modo: la Vita, o la forza vitale della Natura, riversa nella fonte di tutte le vite l’acqua che rappresenta la vita di Giorgione. Perché Zorzi è morto, il suo liuto ha perso le corde, e la Musica si è interrotta con il suo flauto. Ma nel ciclo lucreziano della natura ogni morte significa un ritorno ad un tutto onde altre vite si alimentano (*De rerum natura*, passim, e, per esempio, versi 248 e seguenti del Libro I sopra citati).

In un interno rinascimentale la presenza di una brocca sarebbe simbolo rassicurante di consuetudini e minimi conforti quotidiani. Consuetudini interrotti dalla morte, che il gesto della Ninfa ricorderebbe nel dipinto di cui parliamo.

E forse va anche ricordata la brocca rovesciata che si vede a sinistra in basso nella “Venere e Adone” dello stesso Tiziano; che preannuncia la fine di Adone, invano trattenuto da Venere mentre si avvia alla caccia fatale. Brocca rovesciata che qui è simbolo palese dell’interruzione della vita.

Non possiamo trattenerci dal notare che i tre bellissimi volti di giovane donna, quello della Venere dormiente, e quelli accennati della “zingana” nella “Tempesta”, e della “ninfa” in piedi nel Concerto Campestre di Tiziano, vagamente si assomigliano, e le chiome delle ultime due hanno non dissimili acconciature.

Inoltre le espressioni della Venere e della “zingana” appaiono serene, ma quella della “ninfa” del Concerto Campestre appare intensa e compunta.

Mentre il drappo che appare a pena visibile sulle spalle della “ninfa”, e le si cela dietro la schiena per riapparire sontuoso nell’avvolgerle le ginocchia scendendole ai piedi, ricorda il drappo sul quale riposa Venere, e quello sul quale siede la “zingana” con le sole spalle coperta da una mantellina.

Il Concerto Campestre, in tal modo, pare a noi perdere ogni ombra di mistero; l’omaggio a Giorgione ipotizzato da DeStefano si estenderebbe ad un omaggio alla sua visione lucreziana del mondo, della quale l’allievo avrebbe sicuramente udito dal maestro, ed anche udito teorizzare come ragione dell’impianto dell’Orfeo ed Euridice, dal maestro affidatogli, riteniamo, dopo averlo impostato.

Infine si può notare che il cielo del Concerto Campestre non è sereno, ma intento quasi come quello della “Tempesta” (e tale sarà, mezzo secolo dopo, il cielo sopra Venere e Adone, nella versione conservata al Museo Barberini, a Roma) , e che nel paesaggio sembra di scorgere, come nella Venere, un tratto di mare. E che la posizione della “ninfa” seduta, seppure ruotata in modo da volgerci il dorso, è un po’ simile a quella della “zingana”.

Peraltro, nel Concerto Campestre, come abbiamo notato, il colore ricorda i dipinti di Giorgione, ma la preminenza delle figure nel paesaggio è chiaramente impronta di Tiziano.

Del quale sarebbe anche l’innovazione di rappresentare il maestro scomparso nel suo omaggio, innovazione notata da DeStefano, ed anche, forse, l’innovazione simbolica, dell’acqua riversata per rappresentare la vita che ritorna alla fonte delle sue origini.

Simbolo, questo, che non ci risulta sia stato frequentemente ripreso da altri autori; forse perché l'ostilità sotterranea a Lucrezio, che, purtroppo per il genere umano, è durata sin quasi ad oggi, ostilità che ne aveva causato l'oblio quasi totale prima della riscoperta di Poggio Bracciolini, e ne consigliava poi la citazione solo se accompagnata da drastiche prese di distanza [4], quell'ostilità, dicevamo, forse impediva anche si usasse quel simbolo, uso che avrebbe avvalorato la visione materialistica cui esso era associato.

BIBLIOGRAFIA

- [1] SERGIO DOPLICHER, Fausta Ferro- Luzzi : Il *De Rerum Natura* di Giorgione, il teatro di Giovanni Bellini e lo sguardo della Gioconda, Aracne, Roma, 2011, ISBN 978-88-548-4186-4
- [2] STEPHEN J. CAMPBELL: Giorgione's Tempest, studiolo culture, and the Renaissance Lucretius, in *Renaissance Quarterly*, 22.06.2003.
- [3] FRANCIS P. DE STEFANO: The "Pastoral Concert" or "Homage to Giorgione", <http://www.giorgionetempesta.com>
- [4] VALENTINA PROSPERI: *Di soavi licor gli orli del vaso. La fortuna di Lucrezio dal Rinascimento alla Controriforma*, Aragno, Torino, 2003.
- [5] SALVATORE SETTIS: *La Tempesta interpretata*, Einaudi, Torino, 2005.