


In Verbis

Lingue Letterature Culture

anno III, n. 2, 2013

Iconografie letterarie

 Carocci editore



InVerbis Lingue Letterature Culture
Semestrale del Dipartimento di Scienze Umanistiche – Università degli Studi di Palermo

Comitato scientifico: Ignacio Arellano, Laura Auteri, Annamaria Bartolotta, Nicolas Bonnet, Enrica Cancelliere, Attilio Carapezza, Stephen Greenblatt, Thomas Krefeld, Franco Marengo, Aurelio Principato, Michela Sacco, Giovanni Saverio Santangelo, Biancamaria Scarcia Amoretti

Direzione scientifica: il Direttore pro tempore del Dipartimento Laura Auteri

Comitato di redazione: Luisa Amenta, Francesco Carapezza, Matteo Di Gesù, Francesco Paolo Alexandre Madonia, Assunta Polizzi, Laura Restuccia, Chiara Sciarrino

Direzione e redazione
Dipartimento di Scienze Umanistiche
Viale delle Scienze, Edificio 12, 90128 Palermo
e-mail: inverbis@unipa.it; dipli@unipa.it

Direttore responsabile: Guido Valdini

Autorizzazione del Tribunale di Palermo n. 5 dell'11 febbraio 2011

Editore
Carocci S.p.a., corso Vittorio Emanuele II, 229, 00186 Roma
Tel. 0642818417, Fax 0642013493, e-mail: riviste@carocci.it

Abbonamenti 2013: per l'Italia € 38,00, per l'estero € 42,00.
Prezzo fascicolo singolo € 22,00, doppio € 44,00.
Il versamento va effettuato a favore di Carocci editore S.p.a., via Sardegna 50, 00187 Roma con una delle seguenti modalità: – a mezzo di bollettino postale sul c.c.n. 77228005 – tramite assegno bancario (anche internazionale) non trasferibile – con bonifico bancario sul conto corrente 000001409096 del Monte dei Paschi di Siena, filiale cod. 8710, via Sicilia 203/A, 00187 Roma; codici bancari: CIN X, ABI 03400, CAB 03201 IBAN IT92C0103003301000001409096 - SWIFT BIC: PASCITM1Z70.
La sottoscrizione degli abbonamenti può essere infine effettuata anche attraverso il sito Internet dell'editore www.carocci.it, con pagamento mediante carta di credito.
Gli abbonamenti decorrono dall'inizio dell'anno, danno diritto a tutti i numeri dell'annata, e, se non vengono tempestivamente disdetti, si intendono rinnovati per l'anno successivo. Le richieste di abbonamento, numeri arretrati e tutte le questioni relative devono essere comunicate direttamente a Carocci editore.

Editing e impaginazione: Studio Editoriale Cafagna, Barletta

Finito di stampare nel gennaio 2014 presso la Litografia Varo, Pisa

Stampato con fondi del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Palermo.

ISSN 2279-8978
ISBN 978-88-430-6848-7

Indice

Iconografie letterarie

- | | |
|---|----|
| Introduzione
di <i>Enrica Cancelliere</i> | 7 |
| Iconicità degli elementi:
l'Acqua nella "Notte classica di Valpurga"
del <i>Faust II</i> di Goethe
di <i>Laura Auteri</i> | 11 |
| Arti visive e fantasmagorie letterarie
nei racconti di Capuana
di <i>Michela Sacco Messineo</i> | 25 |
| Shakespeare e le Arti Sorelle.
Rappresentazione pittorica e tensione
ekfrastica in <i>Othello</i> e <i>Cymbeline</i>
di <i>Michele Marrapodi</i> | 37 |
| Ascesa e catastrofe dell'uomo di fuoco.
<i>L'amante schernito</i> di Girolamo Brusoni
di <i>Maria Di Giovanna</i> | 63 |
| Parole e immagini riflesse
nei romanzi di Consolo
di <i>Flora Di Legami</i> | 77 |

Dove appendi un'allegoria? Cosa (non) era il realismo socialista di <i>Duccio Colombo</i>	89
Percorsi iconografici ne <i>La Fiera, el rayo y la piedra</i> di Pedro Calderón de la Barca di <i>Lavinia Barone</i>	105
La didascalia invisibile. Shelley e Turner: declinazioni di Sublime di <i>Giuseppe Leone</i>	121
Il volto di Otello: paradigmi estetici e mito romantico di <i>Maria Paola Altese</i>	147
L'incarnato di Galatea di <i>Enrica Cancelliere</i>	163
Recensioni	187
Abstracts	205

Iconografie letterarie

Introduzione

di Enrica Cancelliere

L'esegesi letteraria, al fine di analizzare i suoi oggetti in tutto il loro valore testuale, si arricchisce dei valori di connotazione offerti dal "Corpus delle arti figurative". Per esempio, la "rinascita del paganesimo" nel Rinascimento investe con criteri sia filologici che di rielaborazione tanto le Arti quanto la Letteratura; la dialettica Apollo-Dioniso investe la figuratività barocca e neoclassica ed in seguito l'elaborazione filosofico-letteraria romantica e post-romantica, giungendo a Nietzsche ed a Thomas Mann; l'arcaica simbolizzazione archetipale dei quattro elementi giunge alle riflessioni di Jung e alle Avanguardie novecentesche, e così via.

Da parte sua, la Scuola di Warburg ha cambiato le modalità della visione, sostenendo che a livello d'analisi iconologica l'immagine prodotta dalle arti figurative appare dotata di una "didascalia virtuale", tratta dalla letteratura, che ne consente la piena decifrazione non solo a livello di significato e di tassonomia dell'immagine stessa – per esempio, la Natività; le Veneri; le Apoteosi ecc. – ma anche a livello di analisi profonda e quindi di interpretazione di tutti i valori della sua funzione di "testo" che, malgrado si fondi sulla concretezza della visione, è metaforico quanto quello poetico.

Oggi più che mai siamo culturalmente avvertiti del fatto che complessi mitici e simbolici, e corrispondenti interpretazioni analitiche, attraversano sia la Letteratura che le Arti, dalla cui specificità di linguaggio risultano arricchiti e ricontestualizzati. A loro volta la Letteratura e le Arti se ne arricchiscono, secondo modalità tematiche e formali d'elaborazione che giungono a normalizzarsi in formule codificate. Queste si caricano, dunque, di memorie e significati possibili e molteplici che aprono al fruitore sia il gioco dell'interpretazione che quello delle emozioni, agendo in maniera trasversale tra i generi letterari e le

pratiche artistico-figurative. Si tratta di quanto Aby Warburg nel suo *Mnemosyne*, "Atlante delle immagini" elaborato dallo studioso a delucidazione del suo percorso, e nelle annotazioni di *Ninfa fiorentina*, dedicate alle apparizioni della ninfa pagana nei diversi contesti dell'arte rinascimentale, definiva "*pathosformeln*": formule e maniere codificate suscitatrici di *pathos* e di connotazioni interpretative che conferiscono all'opera quel "di più" di significazione che per l'appunto si fonda su virtuali didascalie, letterarie nell'opera figurativa, ma anche figurative nell'opera letteraria.

Nel presente numero di "*In Verbis. Lingue Letterature Culture*" intendiamo allora focalizzare l'attenzione non tanto sulle analogie di tipo tematico, ma sui procedimenti metodologici mediante i quali l'interrelazione tra pittura e letteratura elabora comunque una rappresentazione, sia essa alla vista o sia agli occhi della mente, di quel "dover essere" che secondo Aristotele era il fondamento e il fine di ogni elaborazione artistica. Nella *Poetica* lo Stagirita cita l'immagine di Pindaro della "cerva dalle corna d'oro" per dimostrare che quel che la realtà empirica ci dà come impossibile può farsi necessario nella immaginazione poetica; la cerva d'Artemide, immagine che rappresenta il doppio della stessa dea, per questo motivo non può che avere delle rigogliose corna – ornamento nella realtà empirica del maschio – e per giunta d'oro; e ciò non sarà fonte di sorpresa perché si tratta del "verosimile" poetico, ossia di una sovrarealtà "più vera del vero" costruita dall'ingegno.

Nella *ἐκφρασις* dell'opera figurativa, così come nella diegèsi letteraria che proceda secondo una retorica efrastica, il "dover essere" si pone anche a fondamento necessario di ogni sviluppo del *plot*, sia esso descrittivo o narrativo. Nel testo compiuto il *plot* si costruisce in ogni caso come immagine mentale, come sintesi figurativa che include nella sua articolazione significativa tutte le rappresentazioni di immagini necessarie e le loro correlazioni, anche le più conflittuali – che secondo la definizione di Warburg si manifestano come *pathosformeln* – al fine di rappresentare alla nostra mente l'ineluttabile sviluppo di una diegèsi che si costruisce secondo procedimenti razionali, e di conseguenza, cognitivi.

È la razionale esemplarità dell'elaborazione metaforica che consente infatti alla creazione artistica di accedere al mistero della natura e del cosmo, dimostrando con quella pratica compositiva razionale il valore universale del principio di formatività che tutto governa, e che fa sì che siano le "forme" a determinare le "forze" analizzate dalla *Fisica*. La "formatività" viene dunque non solo perseguita, ma anche rivelata nel "dover essere" del procedimento artistico.

Si tratta del principio dallo Stagirita definito come *ανάγκη ἐκ προθέσεως*, cioè della necessità che ogni sviluppo formativo si generi da determinate condizioni. È dunque per questo valore di formatività in atto che la metafora che si rappresenta nel "dover essere" artistico appare dotata di *ἐνέργεια*. E la razionalità cognitiva insita in quella formatività fa sì che perfino la rappresentazione di azioni perverse e criminose suscitino nel fruitore, insieme alla pietà o all'orrore, il procedimento catartico.

Le *Εἰκόνας* di Filostrato, la teoria dei simulacri di Porfirio, i trattati di Iconologia rinascimentale hanno postulato questa analisi – tra mondo mitologico, immagini concrete e metafore letterarie – che poi hanno attraversato la storia dell'arte e delle letterature occidentali. A partire da questi trattati nella nostra epoca si sono sviluppati gli studi di Iconologia nella Scuola di Warburg ed oltre; studi che hanno mostrato le necessarie interconnessioni tra letteratura ed arti figurative sia nei procedimenti creativi che nell'interpretazione e nell'esegesi delle opere.

Da notare, inoltre, che quando si parla di poesia nei termini aristotelici è a tutti i generi letterari che ci si rivolge, essendone l'odierna narrativa tutt'altro che esclusa, così come per Aristotele non era esclusa l'epica. Infatti osserva lo Stagirita che Erodoto non sarebbe di certo poeta se avesse scritto secondo metri e versi, dalla qual cosa consegue che il narratore non sia meno poeta per il fatto di avere scritto senza preoccuparsi del rispetto formale al verso e alla rima. Di ciò era perfettamente consapevole Alessandro Manzoni, sia nella sua produzione letteraria come nella sua riflessione teorica – si pensi alla "Lettera a Monsieur Chauvet" – e molti altri pre-romantici e romantici, da Goethe, dagli Schlegel e da Von Kleist in poi; e ne saranno perfettamente consapevoli, nel Novecento, i poeti ermetici e delle Avanguardie che adotteranno per dimostrare quell'assunto la rottura delle forme metriche tramandate, e di contro romanzieri come Proust e Joyce, che faranno dell'organizzazione e delle connotazioni del linguaggio il perno del loro *ποίησις*.

Ma, prima di tutti costoro, ne è stato consapevole, ad esempio, Shakespeare che ha rielaborato nella diegèsi della sua scrittura drammatica le metafore petrarchesche e platonizzanti del suo Canzoniere. Analoghi codici articolano la poesia drammatica di Calderón. D'altro canto nei suoi maggiori poemi Góngora opera la perfetta sintesi dell'istanza narrativa e di quella metaforica, donando all'intera diegèsi la "forma della metafora".

Svolgendo l'arco della letteratura poetica che va dal Rinascimento all'attuale complessità delle forme, questo numero di "*In Verbis. Lin-*

gue letterature Culture” giunge ad esplorare la tematica della figuratività dalle narrazioni di Girolamo Brusoni, alla poesia di José Ángel Valente, la scrittura di Vincenzo Consolo, l’iconografia del “realismo socialista”.

Ne risulta un contributo analitico sulla questione dell’elaborazione artistica della “formatività”. Questa risiede in una struttura più profonda articolante il testo in una complessa e tuttavia armoniosa organizzazione di gerarchie metaforiche che, attivando in noi delle rappresentazioni, connotano di necessità quel che attraverso le altre arti si produce.

L’incarnato di Galatea

di Enrica Cancelliere*

Nella *Fábula de Polifemo y Galatea* (1613) di Luis de Góngora, dapprima con l’avvento sul promontorio del Lilibeo dell’alba cosmogonica, e poi nel più avanzato momento aurorale dell’epifania della ninfa, il bianco e tutte le sue valenze semantiche connotano la qualità irrinunciabile affinché la candida Galatea si configuri alla visione *intra* ed *extra* diegetica, ovvero agli altri attanti e insieme alla mente del lettore. Questa qualità del bianco¹, connotazione della sua forma visibile, cioè del suo incarnato, sarà confermata più volte nel testo, sicché la bella ninfa «tantos jazmines cuanta hierba esconde / la nieve de sus miembros da a una fuente»² (vv. 179-180); e ancora «grillos de nieve fue, plumas de hielo» (v. 224); fino al momento in cui si vede «correr al mar la fugitiva nieve» (v. 482).

L’incarnato della nostra creatura soprannaturale, però, non è un rivestimento simile alla pelle dei mortali, piuttosto è il velo attraverso il quale riluce la sua natura divina; non è una superficie, piuttosto il lembo che consente la visione e la soglia tra il visibile e l’invisibile; e dunque non è propriamente una cromia, ma una luminosa trasparenza, un riflesso candido raffigurante una creatura dalla natura non fisica. Ed ecco che ella è anche «fugitivo cristal, pomos de nieve» (v.

* Università degli Studi di Palermo.

¹ Sulla funzione simbolica del colore nella *Fábula de Polifemo y Galatea*, si veda E. Cancelliere, *Góngora. Percorsi della visione*, Flaccovio Editore, Palermo 1990, pp. 23-36; ed. cast. J. Roses (ed.), *Góngora. Itinerarios de la visión*, trad. di R. Bonilla e L. Garosi, Diputación de Córdoba (Colección de Estudios Gongorinos, n. 8), Córdoba 2006, pp. 29-41.

² Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. por A. A. Parker, Cátedra, Madrid 1983. Tutte le citazioni del poema gongorino si riferiscono a questa edizione.

328); capace di «sin concebir rocío, parir perlas» (v. 376); di riflettersi, insomma, in ciò che sfiora con la sua luminosità argentea, come nel verso: «cuantas el blanco pie conchas platea» (v. 374).

Il riflesso di luce, la traiettoria speculare di ogni trasmutazione di tutto quanto è visibile, è la via labirintica attraverso la quale il desiderio della vista di tutto il creato marino, terrestre e celeste si fa laborioso viaggio verso la sapienza, itinerario di conoscenza del cosmo iperuranio attraverso la traccia di quel significante scopico che è, per l'appunto, il prodigioso incarnato della ninfa. Ma è un viaggio avventuroso, e c'è chi, come il bruto Polifemo, finisce col perdersi in esso.

La letteratura classica e quella rinascimentale abbondano di dee il cui incarnato rifulge di un biancore che è al tempo stesso luminosità e trasparenza di riflessi aurei o argentei. Galatea già in Teocrito, *Idillio 11*, nello struggente canto d'amore di Polifemo viene invocata come la “Ω λευκά Γαλάτεια”³ con un qualificativo che connoterà la sua stessa nominazione. I *Metamorphoseon Libri xv* si pongono sulla scia di Teocrito, sicché in Ovidio si legge: «Candidior folio nivei, Galatea, ligustri, / [...] Splendidior vitro, tenero lascivior haedo / Levior adsiduo detritis aequore conchis, [...] Lucidior glacie [...] Mollior et cygni plumis et lacte coacto»⁴. Dove, come è evidente, si introduce il motivo dei molteplici riflessi di luce. Sarà questa la fonte che indurrà il Poliziano a definire la Nereide «bianca più del latte»; Raffaello a visualizzare “a modo de pintura” la sua icona iperuranica sui toni del bianco-rosato; Góngora a riformularla nel prodigio cromatico restituito dal suo cultismo poetico.

Le ninfe hanno spesso brillato per il loro biancore nelle arti figurative fin dagli affreschi pompeiani o nei codici miniati medievali. Se prima della *Galatea* di Raffaello vengono le ninfe e le dee di Botticelli, altri hanno raffigurato ninfe dall'incarnato di neve e dai capelli d'oro, magari adagiate sui rossi drappi del desiderio come la *Ninfa alla fonte* di Cranach il Vecchio (1518) (FIG. 1) In epoca barocca, oltre ai capolavori di Poussin *Aci e Galatea* (1629) (FIG. 2) e di Perrier *Aci e Galatea* (1645-50 ca.), biancheggia anche la *Galatea trionfante* di Franco Trevisani, della prima metà del secolo XVIII; e dello stesso biancore risplende quella di Luca Giordano, *Trionfo di Galatea* (1675), circondata dai corpi bruno-rossicci dei tritoni, ancora secondo il prototipo raffaellesco (FIG. 3).

³ Teocrito, *Idilli*, con testo a fronte, introduzione, traduzione e note a cura di V. Gigante Zanzara, Garzanti, Milano 1992, v. 19, p. 136.

⁴ Publius Ovidii Nasonis, *Metamorphoseon Libri xv*, recensuit, praefatus est, appendice critica, instruxit Paulus Fabbri, Stamperia Reale G.B. Paravia & Comp., Torino; 1900, Libro XIII, vv. 789-796, p. 68.

FIGURA 1
Cranach il Vecchio, *Ninfa alla fonte*, Musée des Braux-Arts, Besançon



FIGURA 2
Nicolas Poussin, *Aci e Galatea*, 1629-31, National Gallery of Ireland, Dublin



FIGURA 3

Luca Giordano, *Trionfo di Galatea*, 1675-76, Palazzo Pitti, Firenze

Per Aby Warburg⁵ è stato il nodo ossessivo dell'intero suo impianto iconologico l'interpretazione dello statuto della creatura che chiamava amorevolmente "Ninfa", del suo miracolo di luce apportato al cielo, al mare e alla terra. Si chiede, dunque, l'iconologo come analizzare la raffigurazione di queste divinità mitiche che tuttavia accompagnano come ombre i mortali: immagini speculari che rammentano loro che l'itinerario di conoscenza, la stessa esperienza dell'esistere, non si intraprendono se non percorrendo il desiderio della relazione speculare, ovvero il rapporto del soggetto alla copia ideale, al doppio rivelatore e paradigmatico. Per questo potere riflettente già nella lingua omerica la ninfa è per antonomasia *ἡ φαεινὴ*, la splendente. Nel campo della letteratura esegetica nel *De antro Nimpharum* di Porfirio si trova la prima interpretazione ermeneutica delle ninfe, messaggere del ciclo vita-morte, Eros-Thanatos. Warburg le individua come spesso presenti anche nei soggetti sacri rinascimentali. Ed è il caso della "ninfa fiorentina" tratta dal corteggio per la *Nascita di san Giovanni Battista* del Ghirlandaio (FIGG. 4-5)⁶.

⁵ A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 1-58.

⁶ A. Warburg, *Ninfa fiorentina*, Warburg Institute Archive, London 1900, in J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei: saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, trad. it. Boringhieri, Torino 1980, pp. VII-XXIX.

FIGURA 4

Domenico Ghirlandaio, *Nascita di San Giovanni Battista*, 1486, Santa Maria Novella, Firenze (particolare)

FIGURA 5

Domenico Ghirlandaio, *Nascita di San Giovanni Battista*, 1486, Santa Maria Novella, Firenze

Sono parecchi gli interrogativi che inquietano l'iconologo, tra di essi perché non si sappia dove vadano le ninfe, le quali si limitano ad "apparire"; perché il loro sguardo bellissimo non miri ad alcunché; perché il panneggio svolazzante ai venti sul luminoso incarnato ecc.

Tuttavia la tradizione che vuole che l'incarnato della ninfa sia di abbagliante candore non è sempre del tutto rispettata.

Abbiamo osservato che Raffaello nel *Trionfo di Galatea* (1511-12) diffonde sul candore della ninfa un tenue rosato, come a voler rappresentare la trasparenza della pelle che riflette il reticolo sanguigno interno e al tempo stesso il pallido colorarsi dell'aurora (FIG. 6). A Palazzo Farnese Annibale Carracci contrappone ai due estremi del Salone dedicato agli "Amori degli dei" i due grandi affreschi di Polifemo che tenta di sedurre la Galatea trionfante e dello stesso che solleva il masso per scagliarlo addosso agli amanti fuggitivi (1596 ca.), memore – a differenza di Poliziano e Raffaello – della diegesi tragica ovidiana. Analoga memoria si manifesterà nella *Fábula gongorina*.

FIGURA 6

Raffaello Sanzio, *Il trionfo di Galatea*, 1514, Palazzo della Farnesina, Roma



In Carracci né alla ninfa né ad Aci è concesso alcun privilegio di candore rispetto al dorato-rossiccio del gigante, ché anzi questa stessa tonalità investe i due amanti e si espande come un'aura su tutto il paesaggio. Ma ciò nulla toglie alla loro epifania mitica, poiché le loro membra appaiono come d'avorio prezioso, e quasi pulsanti di diffuse e appena apparenti vene sanguigne. Sinestesia cromatica che in forme complesse costruisce il *tableau* gongorino tra il bianco lucore e il rosso purpureo. In questi rosati sull'eburneo – siano di Carracci o di Góngora – si traducono le qualità del mitico marmo di Paros che, sebbene candido per antonomasia, non era propriamente bianco, per quanto emulasse l'avorio, perché venato da sottesi rossori. E per questo era il marmo prediletto dai grandi modellatori greci degli incarnati divini.

Góngora però ha un vantaggio rispetto agli artisti figurativi: la parola.

Il rosso immesso dai pittori sulle labbra o sulle gote della ninfa candida e dalla fronte di perla rischia spesso d'apparire come un belletto, ovvero un rivestimento artificiale che fa da protesi a ciò che difetta alla bellezza naturale; condivide, dunque, tutti gli anatemi sul "maquillage" che dagli scettici e dagli stoici arrivano ai Padri della Chiesa.

I rossi dei dettagli – soprattutto le labbra – offerti dalla parola gongorina, così come il rosseggiare tra pelle e pelle del candido lucore di membra di per sé "diafane", non hanno nulla che possa evocare la "turpe" finzione; e instaurano invece con quel candore delle correlazioni ossimoriche che si risolvono in sintesi di prodigiosa trasmutazione, in una metamorfosi cromatica dell'incarnato che così restituisce l'insieme di una soprannaturale apparizione e si fa traccia significativa di una sapienza rivelata.

Ecco perché il rosso può esplodere in ossimorica cromia sulle labbra della candida Galatea rese ardenti dalla passione amorosa di un sensualissimo bacio: «No a las palomas concedió Cupido / juntar de sus picos los rubíes / cuando al clavel el joven atrevido / las dos hojas le chupa carmesíes» (vv. 329-332). E quel rosso incendia con le sue scintille tutto il campo circostante e le sue localizzazioni, quasi si trattasse della proiezione delle qualità cromatiche della ninfa: così le pietre sono "rubíes"; i fiori "clavel" a metafora delle labbra "carmesíes"; il talamo vegetale poggia su un tappeto di porpora come da maniera pittorica, poiché collocato: «Sobre una alfombra que imitara en vano / el tirió sus matices [...]» (vv. 313-314). Su quel talamo cade una pioggia di «negras violas, blancos alhelíes» (v. 334) dove il rosso, mescolato al nero, è componente indispensabile ad ottenere il colore violaceo.

Il rosso, colore dell'Eros, è infatti anche il colore del lutto e del sacrificio degli dei e degli eroi; ma anche del rituale che quel sacrificio

riproduce per i mortali a scopo apotropaico. E qui simboleggia questa ambivalenza: dal microcosmo delle labbra di Galatea, colpevoli di accendere la tragedia dell'Eros e del Thanatos, alla localizzazione del talamo amoroso che fa da scenario, fino al macrocosmo della pioggia divina di gigli e viole. In tal modo si replicano e insieme si trasmutano secondo il principio di "scalarità"⁷, le qualità cromatiche che procedono dall'incarnato stesso della ninfa a quella pioggia che cala come il sipario del cosmo sull'ultima scena degli infelici amanti.

Siffatti slittamenti dei valori segnici sono resi possibili da una tecnica poetica di proliferazione di "salienze", cioè, secondo René Thom⁸, di significanti disposti in modo da suscitare degli "shock" sensibili oggettivi e soggettivi, ovvero l'immediata intuizione di altri significati nella diegèsi, sia tra i suoi attanti che, contemporaneamente, nel lettore. Essi ricevono, dunque, dalla loro disposizione nel testo la capacità di dinamizzarsi a vicenda nelle loro significazioni. Infatti il bianco e il rosso, misti al fulgore dell'oro – si pensi ai biondi capelli di Venere e di tutte le ninfe, così come alle "mandorle" auree delle divinità, e in seguito dei santi – riescono ad offrire, grazie alle loro dialettiche "salienze", tutte le codificate "pregnanze" (secondo la terminologia di Thom⁹) di ogni icona di gloria. Laddove per "pregnanze" dobbiamo intendere il valore semantico-informativo già costituito sia dalle basilari acquisizioni fisiche e biologiche, sia dalle forme culturali e poi artistiche quali il linguaggio, la sua organizzazione metonimica, quella metaforica, gli ideologemi e i mitemi codificati dalle tradizioni, le connotazioni del valore segnico ormai destabilizzate, metafore di metafore ecc.

Dunque, tra le connotazioni di valore segnico delle "pregnanze" e l'ingegnoso gioco variabile e molteplice delle "salienze" che dinamizzano e diversamente ritagliano quelle forme primarie di significazione da cui sono investite, si gioca per il matematico e topologo René Thom il destino del tutto formalistico, e del tutto irripetibile, di ogni raffigurazione artistica.

Soffermiamoci, allora, sull'interazione reciproca delle "pregnanze" del bianco, del rosso e dell'oro in Góngora, per rilevare come da esse derivi la mirabile ingegneria delle "salienze", ovvero degli "shock"

⁷ Si veda B. Mandelbrot, *Gli oggetti frattali*, trad. it. Einaudi, Torino 1987.

⁸ R. Thom, *Arte e morfologia. Saggi di semiologia*, trad. it. a cura di P. Fabbri, Mimesi Edizioni, Milano-Udine 2011, in particolare il cap. *Morfologia del semiotico*, pp. 119-32.

⁹ Ivi, p. 121.

significanti attivati dall'autore per colpire i nostri sensi attraverso la nostra immaginazione.

Pur se rivolte al carattere mitico-apotropaico spesso insito in ogni arte, le seguenti affermazioni di Thom cadono a proposito della "pregnanza" del rosso sacrificale per una lettura metaforica esatta della intera "fabula" gongorina: «Non si può evitare di pensare che l'idea di offerta, di sacrificio rituale, sia forse la migliore metafora in grado di caratterizzare la creazione artistica. Come ha scritto [...] Anassimandro: "ogni essere, per il solo fatto di esistere, commette l'*hybris*, l'ingiustizia metafisica per la quale verrà un giorno punito con il ritorno all'infinito, all'*Apeiron*"»¹⁰. Si tratta del ritorno allo stato d'equilibrio di tutte le forme cui tende anche il finale del nostro poema attraverso la reiterazione delle sue connotazioni cromatiche verso il lucore bianco-argenteo primordiale in cui si annulla l'icona stessa della ninfa. Molte opere d'arte, dunque, per finalità apotropaiche tentano di riconciliarsi con il tutto nel quale siamo chiamati a fonderci, e questa finalità costituisce proprio la macrometafora della diegèsi gongorina.

Un sistema simbolico proprio di un rituale magico arcaico sta alla base della struttura della *Fábula de Polifemo y Galatea* e dei suoi significanti che correlano il microcosmo cromatico al macrocosmo diegetico, e Góngora ne è lo sciamano officiante, colui che possiede il segreto di tecnica e arte.

Dalla sintesi del rosso e del bianco – miscela non solo cromatica ma delle loro "pregnanze" semantiche – si genera il giallo-oro che è manifestazione della potenza divina e della felicità e abbondanza donata ai viventi. Di conseguenza il giallo-oro è anche simbolo della potenza dei principi: nel proemio alla *Fábula* il principe-mecenate indora con la sua corsa sul destriero la natura tutta, a gara con i nascenti raggi del sole. E d'oro è il morso del generoso cavallo, ancorché imbiancato dall'abbondante schiuma: «tascando haga el freno de oro, cano / del caballo andaluz la ociosa espuma» (vv. 13-14). Quell'oro è reso sempre più fulvo dai raggi del sole in quell'alba ormai "rosicler". Sul valore simbolico delle cromie dei simulacri si sofferma Porfirio nel suo *Περὶ ἀγαλμάτων*, delucidando l'infinita potenza dell'oro, l'immortale inalterabilità del bianco, la risplendente e rifrangente qualità dell'argento, la valenza generativa e sacrificale del rosso¹¹.

Rosso, oro e bianco, ma non sono questi gli stessi colori dell'incarnato della ninfa?

¹⁰ Ivi, p. 119.

¹¹ Porfirio, *Sui simulacri*, intr. e commento di M. Gabriele, trad. di F. Maltomini, Adelphi, Milano 2012, pp. 66-9.

C'è dunque una calcolata simmetria tra la progressione cromatica del proemio principesco e l'analogia progressione generata dall'incendere della ninfa dall'iperurano azzurro-argenteo, speculare e acquatico, verso la ποικιλία trionfante della mitica Trinacria. Tutta la prima progressione cromatica – nel macrocosmo del campo globale (i territori di caccia di Niebla) e nel microcosmo (la bianca schiuma delle narici del cavallo) – connota e rafforza la seconda progressione che offre analoghe correlazioni tra “campo globale” (l'Aurora marina) e “localizzazioni” (l'incarnato della ninfa). Queste connotazioni correlate organizzano la macrometaphora testuale nella quale convergono: l'evocazione dell'Età dell'Oro insieme a quella del “buon governo” mecenatesco; il sentimento del tempo che trascorre inesorabile e ciclico (si veda il ritorno del luore argenteo nel finale); la malinconia del *desengaño* a fronte dell'inattualità dei miti che pure vengono proposti come paradigmi a-temporali; la configurazione di essi in “simulacri” mediante l'erudita capacità iconica di questa “pittura che parla”, e molto altro.

Che la risoluzione dell'incarnato fosse il più arduo problema della raffigurazione pittorica il Rinascimento lo aveva ben considerato, sì da elaborare dei sapienti manuali: il Lomazzo¹², dispensatore di consigli tecnici, ammetteva che il “colorito” rappresenta insieme la “radice” e la “perfezione” del dipingere; il Cennini¹³ fornisce un'elaborata ricetta a base di sostanze minerali e animali al fine di realizzare degli incarnati femminili; Ludovico Dolce¹⁴ si sofferma sull'arduo problema pittorico ed elogia in particolar modo l'arte del Tiziano, giungendo ad affermare che per certe sfumature del rosso intra-pelle il maestro avrebbe usato brandelli di carne come coloranti.

Ma si chiede il filosofo Georges Didi-Huberman: «Bisogna dunque interrogarsi su questo incarnato, a cominciare dall'indecidibilità della parola. “In” sta per “dentro”, sta per “sopra”? E la carne non è ciò che designa in ogni caso il sanguinante assoluto, l'informe, l'interno del corpo, in opposizione alla sua bianca superficie? Allora perché le carni si trovano costantemente invocate nei testi dei pittori per designare il

¹² Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (Milano 1584), in R. P. Ciardi (a cura di), *Giovanni Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti*, vol. 2, Marchi & Bertolli, Firenze 1973-74.

¹³ Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte o Trattato della Pittura*, pref., commento e note di M. Serchi, Le Monnier, Firenze 1991, cap. CXLVII, p. 132.

¹⁴ Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino* (1557), in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, Laterza, Bari 1960, II, pp. 141-206.

loro Altro, vale a dire la pelle?»¹⁵. Dunque, tra superficie e profondità si gioca il destino dell'incarnato.

Un singolare racconto di Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*¹⁶ narra di un giovanissimo Poussin che incontra un vecchio pittore, Frenhofer, il maestro di tutti i maestri, perduto dietro ad un ritratto di donna che ritocca da una vita perché ne sia viva e irresistibile la seduzione dell'incarnato. Ma quando finalmente questi mostra all'iniziato Poussin il suo capolavoro, il ritratto semplicemente non c'è: il lavoro del ritocco pittorico è arrivato alla consunzione della rappresentazione stessa, al puro vibrare dell'aria luminosa. La donna di Frenhofer è in realtà la sua Euridice.

L'incarnato è dunque un non colore, capace di *επίφασις* e *αφάνισις*. Questa superficie corporea è una profondità trasparente, dalla quale siamo guardati mentre la guardiamo.

Colore in potenza, probabilmente per la parola “culterana” di Góngora l'incarnato è una qualità diafana in senso aristotelico: la condizione del “divenire visibile” che si manifesta in una superficie ricettacolo di aria e acqua, fatta cioè degli stessi elementi dell'occhio che guarda, *κοινή-φύσις* che assumerà i colori a seconda dell'intensità della luce che l'attraversa. Di tal fatta è l'incarnato di Galatea: “diafano”, dunque condizione del visibile che si altera nei diversi eventi del colore a seconda dell'incidenza della luce¹⁷. Se poi connettiamo la visibilità del “diafano” con ciò che si formula nei *φαντάσματα* – cioè le visioni che sospendono e fissano in immagini mentali, cariche di reminiscenza, anche le percezioni di corpi dotati di dinamismo si da costituirli in icone – dobbiamo ammettere che proprio di tal fatta è l'apparizione di Galatea: “diafana”, icona che reca a noi “reminiscenza” della luce iperurania. D'altra parte, sempre per Aristotele, l'*έσχατον* di siffatte visioni è toccare, sentire con il tatto il suo *τέλος*, e ciò spiega l'esplosione di desiderio suscitata dalla ninfa alla sua *επίφασις*¹⁸.

Il *topos* ossimorico del candore della ninfa, tuttavia, traslucido *medium* di tutte le cromie iperuraniche e terrestri, attraverserà i secoli.

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, trad. it. il Saggiatore, Milano 2008, p. 21.

¹⁶ Honoré de Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, trad. it. di S. Guindani, in G. Didi-Huberman, *La pittura incarnata*, cit., *Appendice*, pp. 115-43.

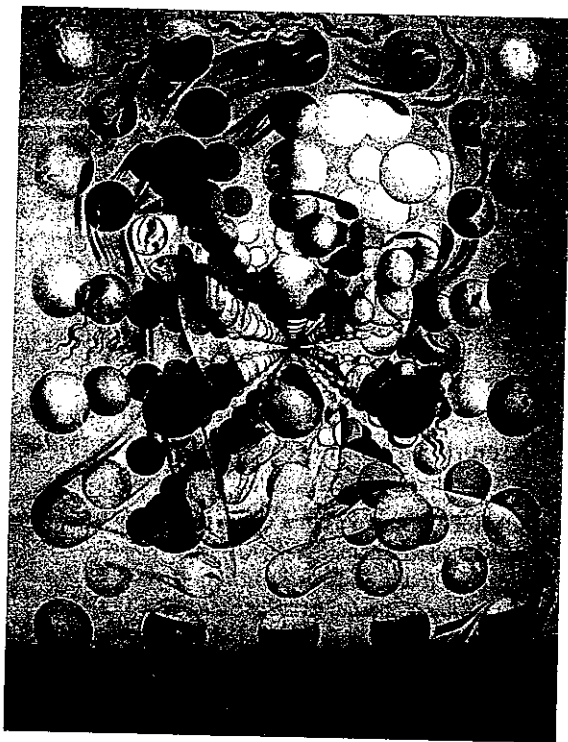
¹⁷ Aristotele, *Del senso e dei sensibili*, in *Della generazione e della corruzione, Dell'Anima, Piccoli trattati di storia naturale*, III, 439, trad. it. di A. Russo e R. Laurenti, BUR, Milano 1983.

¹⁸ Aristotele, *L'Anima*, trad. it. di G. Moria, Bompiani, Milano 2001, III, 13, 435a-435b.

La *Galatea* di Dalí (1952) (FIG. 7) albeggia lattiginosa in una tela nella quale la stessa si fa da donna ninfa e metafora cosmogonica. Il suo viso in primo piano si forma mediante un *trompe-l'œil* variabile con la distanza e l'attenzione dello sguardo, mostrandosi insieme: volto di ninfa e splendore dell'incarnato; sfere celesti di un cosmo in fieri ed espansione, azzurrine gocce di acqua o di latte, globuli bruni e bianchi multicolori del sangue o della linfa vitale, rosee cellule, viaggio al microscopio dello sguardo e insieme viaggio macroscopico. Il grande artista catalano ha dimostrato che non c'è bisogno di essere descrittivi per tradurre Góngora in pittura: si è limitato a coglierne la metafora cosmica e a quella ha dato "forma" sintetizzando le reciproche "catastrofi" di "pregnanze" culturali acquisite da arti, letteratura, scienze, filosofia, mitografia. È probabile che il maestro catalano abbia fatto tesoro dell'esegesi gongorina dei suoi sodali della Generazione del 1927.

FIGURA 7

Salvador Dalí, *Galatea de las esferas*, 1952, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras



Infatti nel poema di Góngora – come già in Raffaello, e come sarà in Poussin da lì a poco – s'inaugura un'aura di scambi mirabili tra la qualità diafana delle membra luminose, il rosato della carne sottostante che poi fiorisce nel rosso dei dettagli, le sfere speculari di cielo e mare azzurro-argentei inseriti nel tripudio dei nascenti colori naturali.

Ma torniamo alla complessa ingegneria che elabora lungo il testo quel divino incarnato. Oltre all'epifania dell'avvento (ottave 13 e 14) e all'afflorescenza del rosso sulle labbra al momento del bacio all'amato, accade un'altra volta nel poema che questa cromia venga correlata con il candore della membra della ninfa. Il rosso è associato al corallo quando Polifemo chiama invano Galatea che se ne sta nascosta alla sua vista carica di desiderio tra «purpúreos troncos de corales ciento» (v. 380), cioè come ricoperta da un elemento simbolo della passione che partecipa sia del regno animale che di quello vegetale e di quello minerale; corpo duro, quindi, resistente ed insieme vivente ed acquatico. Non solo questa nota di rosso è associata al candore della ninfa, ma l'acceso cromatismo si offre allo sguardo desiderante di Polifemo e introduce all'evocazione di quel rosso notturno e infernale che già altrove abbiamo detto significare il desiderio folle e la violenza¹⁹.

Così Gustav Moreau ha per l'appunto dipinto la sua *Galatea* (1884) (FIG. 8), seguita da numerose altre della medesima qualità cromatica che va dal candore al rosso e al nero, poiché per tutta la sua vita l'artista ha fatto della ninfa gongorina un prototipo simbolista di femminile innocenza e perversione. Poco dopo, il tema è ripreso da Odilon Redon che tratteggia il *Ciclope* (1900) (FIG. 9) come un solo enorme occhio che si apre in una testa da polipo emergente da una corona di monti, e che rimira con desiderio, lubrico e melanconico, attraverso una vegetazione di forte entropia cromatica. Adagiata nel folto seno di questa, racchiusa all'interno di una mandorla come celestiale umore, la ninfa dormiente ignuda investe con l'aura rosata delle sue membra la verde-azzurra vegetazione con viraggi rosso-dorati che evocano il purpureo talamo gongorino, e allo stesso tempo le mandorle luminose delle sacre icone.

Ma è nelle ottave 13 e 14, quelle dell'apparizione della ninfa, dove davvero si ripropone alla visione mentale la qualità del marmo pario e la sua capacità di simulazione della pregiata materia eburnea.

¹⁹ Cancelliere, *Góngora*, cit., 1990, pp. 109-10; 2006, pp. 108-10.

FIGURA 8

Gustave Moreau, *Galatea*, 1880, Musée d'Orsay, Paris

FIGURA 9

Odilon Redon, *Le Cyclope*, 1900 ca., Riksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

Infatti, negli otto versi dell'ottava 14 si condensa l'entropia cromatica prodotta da *purpúreas rosas*, *Galatea*, *Alba*, *lilios cándidos*, *su color* – proprio l'incarnato della ninfa –, ed ancora *perla*, *esplendor*, *oro*, *nácar*. Il tutto innervato sul verso centrale, il quarto, che è quello specifico e sinestetico della descrizione dell'incarnato: «o púrpura nevada o nieve roja».

A questa descrizione dell'incarnato di Galatea si arriva attraverso l'ottava 13 che inaugura sulla figura della ninfa un campo di sinestesia tra il visivo e il tattile: *luminosa estrella*, per i *lucientes ojos*; *blanca pluma* per la serica pelle che li accoglie; *roca de cristal* come esito insieme luminoso e tattile reso possibile grazie al chiasma di attribuzioni simboliche tra *pavón de Venus* e *cisne de Juno*.

In altra occasione abbiamo analizzato dal punto di vista retorico e logico il mirabile congegno di queste due ottave²⁰. Qui ci interessano perché ci appaiono per intero dedicate alla descrizione dell'incarnato di Galatea e al potere della sua apparizione sulle creature e sul cosmo. Ne diamo quindi, adesso, un'interpretazione di tipo "catastrofico", nell'accezione di René Thom²¹, che evidenzia come la poetica descrizione dell'incarnato divino risulti da una complessa dinamica di forme, in pochi versi in cui il microtesto ha la stessa struttura dinamica e labirintica del macrotesto dell'intera *Fábula*. Vogliamo dire che nel microtesto, là dove si elabora la nostra visione mentale dell'incarnato di Galatea, si giocano le sorti strutturali dell'intero poema; e viceversa la questione dell'incarnato della ninfa viene definita ed esaltata in tutte le sue valenze dall'intera struttura del poema: l'incarnato come "testo", articolazione e/o rivestimento – forma mentalmente visibile – dell'intero testo poetico.

Per Thom «ogni arte è nella sua essenza catastrofista»²² poiché ogni arte elabora delle morfologie dinamiche. Ed anche se la tradizione retorica da Ovidio fino al *Laocoonte* ha riconosciuto che quelle morfologie la musica e la poesia le elaborano nel tempo, mentre la pittura e la scultura nello spazio, per tutte valgono le considerazioni sul "contorno" che analizzano la qualità strutturante delle forme elaborate dall'artista.

Nell'essere umano, in natura, il contorno è la pelle che dà questo "bordo" visibile e separa la forma della raffigurazione dallo sfondo inerte; pertanto, nella copia dell'arte, è proprio l'incarnato che assume

²⁰ Ivi, 1990, pp. 115-20; 2006, pp. 114-7.

²¹ R. Thom, *Parabole e catastrofi*, trad. it. il Saggiatore, Milano 1980.

²² R. Thom, *Arte e morfologia. Saggi di semiotica*, cit., p. 100.

lo stesso difficile compito²³. Continua Thom: «l'oggetto d'arte esige un contorno [...] ma questo contorno è in genere trasparente, e lascia vedere l'interno». E conclude con parole che configurano di nuovo il nostro caso: «può esservi lotta tra una gravidanza antropomorfizzata in un personaggio e una gravidanza fisica [...] come il fuoco e l'acqua»²⁴. L'incarnato della ninfa, accogliendo ed investendo con il suo gioco di correlazioni quelle "pregnanze fisiche" ed altre, è proprio un tale campo attanziale, quel che si dice una forma, risultante da dinamiche complesse delle quali, a sua volta, è generatrice.

Sulla base di questi principi d'analisi, notiamo subito, al secondo verso dell'ottava 13, che il dettaglio "*el reino de la espuma*" assume ben altre funzioni oltre a quelle già complesse di fenomeno marino di viraggio al bianco-argenteo, fuggevole nel tempo e cangiante di forma: esso è anche lo specchio in cui la ninfa stessa si riflette, poiché sia "*vio*" che "*adora*" mettono in campo quelle pregnanze della vista – specchio riflettente, posto che il costrutto sintattico ricorsivo lascia l'ambiguità del soggetto della visione: «que vio el reino de la espuma» – e del desiderio, "*adora*" che sono le due pulsioni essenziali della relazione speculare.

Ma se l'esito della relazione speculare è il doppio, l'immagine, ecco che quel "*reino de la espuma*" si configura nella forma dell'icona; è esso stesso l'icona della Galatea nella sua apparizione trionfante, oltre che lo spazio che la accoglie. E sono le corrispondenze sonore delle consonanze sull'asse della similarità quelle che attivano la gravidanza dell'icona: «reino de la espuma [...] blanca pluma».

Ma è sul perno del verso-soglia (v. 4) – là dove l'immagine della ninfa racchiude le tre Grazie di Venere, "*gracias suma*" – che si mette in correlazione speculare, attraverso le corrispondenze sonore e ritmiche, l'incarnato di Galatea, per l'appunto "*su blanca pluma*", con il "*reino de la espuma*", sì da restituirgli la funzione iconica. A sua volta, questo, per la sua fuggevole forma evidenzia il significato profondo di quell'incarnato.

Ma, ancora, "*Galatea es su nombre*" si correla, nel ribadire l'antonomasia, all'incarnato stesso – "*blanca pluma*" – dato che la ninfa, poi, è "*cisne*" (aunque de Juno), cioè proprio l'animale dalla "*blanca pluma*".

Ma di quale bianco si tratta? Si tratta proprio di quello divino, tanto difficile da realizzare per i pittori, poiché esso è un non-colore

²³ Ivi, p. 101.

²⁴ Ivi, p. 103

trasparente, riflettente, fonte di luce, e da ultimo cangiante a seconda dell'ora e dello stato d'animo del soggetto e di chi lo rimira. Sicché l'insistenza su questa gravidanza del bianco catastroficamente investe, e a sua volta ne è investita, quella "*luminosa estrella*" – metafora lessicalizzata per "occhi luminosi" – che si metamorfizza nell'immagine dei "*lucientes ojos*" – i circoli coloratissimi che si aprono nella coda del pavone, ma anche gli occhi della ninfa – ed ancora nella "*roca de cristal*" che è l'ultima trasmutazione della medesima icona.

E allora, perché non considerare che questa gravidanza del bianco investa anche quel "*reino de la espuma*" che è lo stesso che apre lo scenario della *Fábula*? (ottava 4). Questo, infatti, non è che lo stato nascente e dinamicamente formativo di quella "*roca de cristal*", per altro di Nettuno; entrambi, dunque, riflettono specularmente, ma secondo calcolate connotazioni, la "*blanca pluma*", ovvero l'icona e l'incarnato stesso di Galatea.

La tradizione mitica che precede Teocrito, Filosseno di Citera ed altri, dà due versioni del bianco incarnato di Galatea: la prima conferma che sarebbe tale perché la ninfa, assimilata alla stessa Venere, è proprio la personificazione della candida ed argentea spuma del mare, così come la nostra analisi ha evidenziato; la seconda perché è invece la personificazione del latte delle greggi. In questo caso la ninfa sarebbe amante del pastore Polifemo e, grazie a lui, madre di Galato. Entrambe le versioni, la marina e la terrestre, appaiono chiaramente propiziatrici, ma secondo un criterio di ambivalenza che è di conflitto. Nella tradizione poetica che va da Teocrito ad Ovidio fino al Poliziano, la Galatea di Góngora è in prima istanza e senza dubbio la spuma del mare, o meglio la sua immagine. Ma quegli stessi precedenti, come abbiamo visto, accolgono in sinestesia le due versioni conflittuali del suo biancore, e quindi le prerogative propiziatrici; la qualcosa influenza Góngora nello sviluppo diegetico del poema tra mare e terra di una mitica Trinacria tutta risvegliata dall'epifania divina.

Allora, se Galatea è la personificazione della spuma del mare, dobbiamo ammettere che essa è già presente all'inizio, sul fare dell'alba cosmogonica, nei versi che aprono la diegesi della *fabula*: «Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo». Galatea è lì, tra cosmo e mare e nei loro elementi, solo che non è vista dalle creature, per altro assenti. Il loro sguardo coinciderà con i raggi del sole che si vanno elevando sullo specchio delle acque e dalla classica triangolazione dello specchio – il mio sguardo di desiderio, quello altrettanto pressante dell'Altro, l'immagine e il suo sguardo – nascerà al mondo, ma nella sua copia ideale, l'immagine/icona, la nostra dea.

Attraverso varie metamorfosi in un gioco di corrispondenze conflittive questa immagine/icona si manifesterà in tutta la sua gravidanza. La negazione costitutiva della formula logico-sintattica – se non A, B²⁵ – nei versi «Si roca de cristal no de Neptuno / pavón de Venus es, cisne de Juno» implica il chiasma delle immagini teriomorfe divine attribuendo a Venere il pavone e a Giunone il cigno; e l'uno e l'altro, divenuti così attributi impossibili, alla ninfa Galatea. Per la qual cosa, secondo il procedimento logico, la negazione della “roca de cristal” si azzerà e diviene affermazione: Galatea è “roca de cristal”, ma inglobando specularmente nel suo riflesso quel *cisne* e quel *pavón*, animale, quest'ultimo, che per i suoi fantasmagorici riflessi è simbolo della *ποικιλία* cromatica dell'orbe terracqueo quando questo è invaso dagli dei. Dunque, la “roca de cristal” rappresenta, al tempo stesso, il candore assoluto e la fantasmagoria dei colori, anzi grazie alla luce riflette dentro di sé e tutt'attorno quella fantasmagoria, esattamente come un cristallo prismatico: di tal fatta è l'incarnato di Galatea che in quella roca si manifesta all'ammirazione del creato.

Inoltre, al gioco catastrofico occorre attribuire anche la specularità dialettica tra “campo” e “singolarità”, ovvero tra immagine totale e dettaglio locale, anche questa determinante processi di formatività: sia il macrocosmo di connotazioni del “reino de la espuma” o della “luminosa estrella”, quanto dettagli come “blanca pluma” o “lucientes ojos” investono la configurazione di un medesimo oggetto che si va offrendo alla sua visibilità: un oggetto-bordo della forma e di ogni forma: quella visione dell'invisibile che è per l'appunto il nostro irrepresentabile incarnato divino.

Nell'ottava successiva i riflessi fantasmagorici della “roca de cristal” si propagano all'esterno ed all'interno di questa icona/roca, e dunque le due ottave si collocano entrambe sull'asse di una medesima progressione catastrofica. Infatti la prima inaugura la gravidanza del bianco e delle sue trasmutazioni; la seconda, sebbene insista in una ossimorica competizione con il rosso, lo connota diffusamente attraverso la gravidanza di una fantasmagoria di riflessi verso l'oro. Ed ecco che il campo – lo sfondo – è definito da: “Purpúreas rosas”, “Galatea”, “Alba”, “lilios cándidos” attraverso delle trasmutazioni determinate dal vario incrociarsi dei petali a pioggia sull'icona.

Ma questo sfondo di campo – l'atmosfera invasa dai nascenti raggi solari – diventa il “contorno” stesso dell'icona, che tutta racchiude

²⁵ Si veda D. Alonso, *Góngora y el Polifemo*, Gredos, Madrid 1974, I, pp. 156-61.

nell'attimo della sua apparizione, e la nomina di fatto e in metafora; sicché Amore dubita se tale contorno – l'incarnato – sia «o púrpura nevada o nieve roja»; ed è in questo verso-soglia (il 4° dell'ottava) che si realizza il contorno iconico. A partire da questa soglia le screziature rosse sulle gravidanze del bianco investono i successivi quattro versi dell'ottava; uno specchio per intero dedicato a visualizzare l'impossibile: le cromie cangianti di siffatto incarnato. Sicché la fronte è invano imitata dalla perla, che poi è della qualità eritrea, ossia venata di rosso. A sua volta l'orecchia evoca la conchiglia, ma fatta della materia preziosa, l'avorio, ad esaltazione del suo luore eburneo, che anche in questo caso si screzia di rosso. Ma questo lobo perlaceo, poiché racchiude e riflette come una forma-prigione tutto questo splendore, brilla di color oro: sia che si alluda all'oro dei biondi capelli che incorniciano quel volto divino, sia che si evochi lo splendore di un orecchino di perla incastonato nell'oro. Tuttavia questa qualità aurea si ribalta catastroficamente nel suo contrario: una sorta di accecamento per abbagliamento che suscita l'ira di Cupido.

In questo processo di localizzazione – ovvero valorizzazione del dettaglio – la perla, simbolo di luminosità si è scissa dalla connotazione della fronte di Galatea per subire la condanna dell'imprigionamento nel lobo della stessa, avendo osato sfidare un ben più grande splendore. Nell'atto di imprigionamento di una luce ora considerata nella sua realtà trionfa, dunque, un più abbagliante fulgore che trascende il reale manifestando un sovramondo metafisico sull'asse “catastrofico” di fulgore/prigionia. Il complesso di questa immagine cromatica in abisso, per eccesso di entropia, connota che è anche dell'interno dell'icona che si sta parlando.

La tecnica poetica, dunque, della “luce su luce”, di una luce trascendente che relega nel regno dell'ombra-carcere una luce contingente, rappresenta qui veramente la quintessenza dei procedimenti formali del cromatismo barocco fatto metafora. Questa tecnica della “luce su luce” chiude, infine, l'ottava con un'immagine aurea che evoca l'iconismo bizantino nel suo valore simbolico: l'icona di Galatea alla sua apparizione è un dorato abbagliamento in cui si manifesta la sua natura divina e salvifica. La vita interiore di questo corpo-icona immaginario, la sua supposta e pur necessaria realtà organica e sanguigna viene azzerata dalla sublimazione di quanto viene celato/rappresentato da quella superficie bordo per la quale l'icona si distacca dall'umano e si offre come divina: icona metafisica che si correla alla trascendenza iperurania, la quale attraverso di essa si rivela agli sguardi di un cosmo desiderante secondo la tassonomia offerta dalla tradizione iconografica neoplatonica. Ed è,

dunque, sull'incarnato che la raffigurazione iconica simulacrale gioca al tempo stesso le sue correlazioni con lo spazio/sfondo del cosmo e con la sua propria effettiva, ancorché sublimata, vitalità.

L'oggetto della nostra analisi, l'incarnato, risultando da dialettiche di catastrofi complesse, rischia di essere, come valore significante e come oggetto rappresentato, un non-termini proprio per eccesso di valorizzazione, esattamente come nel dipinto di Frenhofer; una sorta di termini neutro in cui risiede il mana di ogni possibile trasmutazione dell'intero cosmo che in esso ed attorno ad esso gravita. A patto, ovviamente, che ci sia uno sciamano in grado di manipolare quel mana e servirsene per tutte le trasmutazioni del suo rito. Laddove non è riuscito ad esserlo Frenhofer con il rito della pittura, un tale sciamano è stato Góngora con il rito della poesia. Con questo intendiamo affermare che le due ottave che descrivono l'incarnato di Galatea nel momento della sua epifania sviluppano rispetto a tutto il testo la funzione che Aristotele definiva come *ανάγκη ἐχ' υποθέσεως*, ossia ciò che è necessario grazie ad una determinata condizione²⁶.

A questo punto della questione possiamo rispondere agli interrogativi dell'iconologo Warburg sul *pathosformel* che regge l'immagine della ninfa: Galatea non va da nessuna parte, la sua immagine è un fascio di luce che va fuggendo a causa del desiderio d'amore da parte di tutti gli abitanti dell'isola, «la fugitiva ninfa». La sua esistenza si mostra nell'apparizione come ancella e doppio di Venere, ovvero dell'immagine del desiderio. E non guarda da nessuna parte, poiché essa non è *parakryptousa*, poiché non rimira di sottocchi, maliosa, come una Venere *pandemia*. Lo sarà più tardi, quando curiosa a sua volta e desiderante sbircierà il corpo del giovane Aci che dorme. Ma adesso è la Venere *urania* che guarda oltre, che supera con sguardo perduto e misterioso gli oggetti di questo mondo e, sfiorandoli benefica, si perde assorta e sorridente nell'indefinito, così come nel prototipo raffaellesco (FIG. 10).

In conclusione, l'incarnato coincide con il problema stesso dell'Arte, infatti, come afferma Thom: «la bellezza, perché possa nascere, ha bisogno di una frontiera (reale o immaginaria) che separi l'opera d'arte dal mondo esteriore, esattamente come il sacro ha bisogno di una soglia che lo separi dal profano; e ciò rende conto della motivazione rituale e delle attese propiziatricie insite nella produzione e nelle fruizioni artistiche»²⁷. L'incarnato è la gravidanza fondamentale, il tratto

²⁶ Aristotele, *Fisica*, II, 9, 199b, 34, trad. it. a cura di M. Zanatta, UTET, Torino 1999, p. 181.

²⁷ Thom, *Arte e morfologia. Saggi di semiotica*, cit., p. 90.

formale, ovvero il contorno che separa, però al tempo stesso pone in correlazione, interno ed esterno; figura e sfondo.

FIGURA 10

Raffaello Sanzio, *Il trionfo di Galatea*, 1514, Palazzo della Farnesina, Roma (particolare)



Nella *Fábula* gongorina l'investimento della gravidanza/luce sulla gravidanza/forma porta nelle salienze della micro-diegesi dell'apparizione a definire il tempo fuggevole, l'istante della raffigurazione. Così, nella sublime epifania cosmogonica in cui si raffigura l'immagine di Galatea, sul fare dell'Aurora quando vanno svanendo i lucori dell'Alba e non hanno ancora vinto i colori radiosi del giorno, il suo istante è colto come il frutto di un'indicibile complessità.

Il *pathos* della ninfa/icona – quello stato fuggente del “non ancora”, “non sono ancora vivente e non ancora amante” – determina sul traslucido avorio delle sue membra la diffusione lieve di una erubescenza: ed è il miracolo del suo incomparabile incarnato. Così dice Ovidio della creatura di Pigmalione nascente alla vita: «sensit et erubuit timidumque ad lumina lumen»²⁸.

²⁸ Publius Ovidii Nasonis, *Methamorphoseon*, cit., Libro x, v. 293, p. 111.

Come la creatura di Pigmalione – per altro accreditata come suo doppio vivente nella tradizione mitica – anche la Galatea gongoriana appare eburnea, se non nell’avorio scolpito nei versi del poeta: ci appare, infatti, in immagine come modellata nel minerale vivo e sul punto “catastrofico” del divenire essa stessa vivente. In quell’atto la sua luce bianco-argentea è pervasa dal lieve rossore del *pudor* cui la inducono gli sguardi amorosi di tutte le creature e il sorriso aurorale del creato; al tempo stesso nell’incarnato quel *pudor* riluce poiché ella sta per accedere, tra i viventi, a quella sacrificale contaminazione dell’Eros con il Thanatos che nelle religioni tocca a tutti gli dei della rigenerazione.

È sorpresa, dunque, dal poeta, e per lui da Polifemo, e per lui dal lettore, nell’attimo in cui, come in un rito propiziatorio d’evocazione “in presenza”, è sul punto di farsi sensibile e viva nella sua immagine realizzata allo specchio del cosmo.

Appendice

Fábula de Polifemo y Galatea²⁹

OCTAVA 13

Ninfa, de Doris hija, la más bella,
adora, que vio el reino de la espuma
Galatea es su nombre, y dulce en ella
el terno Venus de sus Gracias suma.
Son una y otra luminosa estrella
lucientes ojos de su blanca pluma:
si roca de cristal no es de Neptuno,
pavón de Venus es, cisne de Juno.

OCTAVA 14

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre lilijs cándidos deshoja:
duda el Amor cuál más su color sea,
o púrpura nevada o nieve roja.
De su frente la perla es, eritrea,
émula vana. El ciego dios se enoja,
y, condenado su esplendor, la deja
pender en oro al nacar de su oreja.

²⁹ Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, cit.

³⁰ Luis de Góngora, *Favola di Polifemo e Galatea*, con testo a fronte, a cura di E. Cancelliere, Einaudi, Torino 1991.

OCTAVA 42

No a las palomas concedió Cupido
juntar de sus dos picos los rubíes,
cuando al clavel el joven atrevido
las dos hojas le chupa carmesíes.
Cuantas produce Pafo, engendra
Gnido,
negras viólas, blancos alhelíes,
llueven sobre el que Amor
quiere que sea
tálamo de Acis ya y de Galatea.

OTTAVA 42

Ai colombi non dava ancor Cupido
dei due becchi congiungere i rubini,
quando al garofano il giovane ardito
i due petali succhia porporini.
Quante produce Pafo ed offre
Cnido
nere vióle, bianchi gelsomini,
piovono là ove adesso Amor
volea
fosse il talamo d’Aci e Galatea.