

SFIDE ARTISTICHE

In questo percorso seguiremo innanzitutto lo sviluppo del 'mito dell'artista', attraverso gli elementi topici, costantemente utilizzati nei testi letterari, che lo caratterizzano, con particolare riferimento al tema della sfida che tra loro si lanciano artisti e poeti (la cui opera creativa è assimilabile a quella di Dio, che nei racconti cosmogonici crea plasmando la materia e attraverso la parola) per dimostrare la superiorità della propria abilità tecnica, della capacità di imitare o superare la natura e di stupire gli osservatori col proprio genio. Tratteremo infine il tema, strettamente collegato a quello precedente, della *ecfrasi*, ossia della descrizione in termini letterari dell'opera d'arte, che presuppone anch'essa una sfida: quella tra linguaggio verbale e linguaggio figurativo.

- [IL MITO DELL'ARTISTA](#)
- [SFIDE](#)
- [ECFRASI](#)



Riccardo Merlante



[HOME PAGE](#)



IL MITO DELL'ARTISTA

L'ammirazione e il fascino esercitati sugli individui comuni dagli artisti - capaci, grazie alle loro doti eccezionali, di dare forma compiuta alla materia, di riprodurre in immagini la natura o di concretizzare in segni e parole le immagini mentali - ha determinato il progressivo costituirsi del mito dell'artista, la cui figura viene di volta in volta associata a quella di un eroe, di un mago, di un dio (la creatività artistica, del resto, è riferibile all'idea del [Deus Artifex](#), creatore del mondo e dell'uomo, presente in quasi tutte le civiltà).

In un libro affascinante (*La leggenda dell'artista*), Ernst Kris e Otto Kurz hanno studiato lo sviluppo del mito dell'artista a partire dal momento in cui l'opera d'arte ha perduto l'esclusiva funzione religiosa, magica, rituale (che non necessitava di segni di appartenenza) e ha cominciato ad acquisire un valore indipendente, fine a se stesso (l'arte per l'arte), legato al nome del maestro che l'aveva materialmente realizzata. Ciò avvenne nel mondo greco e in particolare in età ellenistica, durante la quale la biografia dell'artista si sviluppò come genere letterario autonomo, come si ricava dalla quantità dei riferimenti registrati da [Plinio il Vecchio](#) (I sec. d.C.) nella sua *Storia naturale* e che egli stesso afferma di aver desunto soprattutto da **Duride di Samo** (IV-III- sec. a.C.), che pare essere stato il primo scrittore di biografie d'artista. Le caratteristiche fissate da Duride si conservarono nel mondo tardo-antico e medievale giungendo fino all'epoca moderna, quando la grande fioritura delle arti determinò un nuovo [statuto sociale](#) dell'artista e la ripresa del genere biografico. Soprattutto con l'opera di [Ghiberti](#) e [Vasari](#), e poi di [Bellori](#), [Baglione](#) e [Passeri](#), la mitografia dell'artista si definì attraverso quegli stessi motivi (ricorrenti nelle biografie e riscontrabili anche nella tradizione orientale), quali la **formazione autodidattica** dell'artista, seguace non di un maestro ma della natura stessa (*topos* che attraverso Plinio possiamo far risalire al caso dello scultore [Lisippo](#)), la **precocità del talento**, ossia la rivelazione in giovanissima età delle doti creative, riconosciute casualmente da un intenditore (come nei racconti relativi a [Giotto](#), [Filippo Lippi](#), [Baldovinetti](#), [Poussin](#)), l'**ascesa sociale** in fama e ricchezza dovuta alla conversione all'arte, lo **stupore** esercitato sul pubblico per l'abilità nella [riproduzione del vero](#) ([Apelle](#); [Giotto](#)) o per la capacità di superare la stessa natura, formando figure perfette assemblando le parti migliori di vari soggetti ([Senofonte](#); [Plotino](#); [Ariosto](#)).



In età rinascimentale, quando l'artista torna ad essere protagonista di biografie, prendono rilievo anche altre caratteristiche, tendenti a porre in risalto la forza della fantasia e il talento creativo. Un tema singolare in questa direzione, già presente nelle biografie antiche, è quello della casualità con cui vengono prodotti oggetti in apparenza dotati di senso. Già in antico si riportavano eventi simili in riferimento a grandi artisti come [Protogene](#) e [Apelle](#), che ora vengono ripresi ad esempio nella biografia di [Piero di Cosimo](#). In questo caso, però, si tratta di una precisa tecnica di cui si fa portavoce **Leonardo**, che nei suoi taccuini raccomanda all'artista, per tenere in esercizio l'immaginazione, di interpretare le macchie di umidità presenti nei muri.

Questa valutazione della fantasia fa sì che l'interesse si rivolga progressivamente meno alla mimesi della natura e più al **talento** artistico, alla forza inventiva dell'ispirazione, al 'furore dell'arte', che si rivela nei disegni e nelle bozze; come osserva Vasari, «vedesi negli artefici egregi aver sempre le bozze più forze e vivacità che non ha la fine nelle opere loro. Perché il furore dell'arte in un subito esprime il concetto dell'animo, il che non può fare la diligenza e la fatica nelle cose pulite». Concetto dell'arte. Sorge così l'idea dell'artista che crea la propria opera grazie a un impulso irrefrenabile, che lo pone in uno stato mentale di furore misto a follia (lo stesso che Platone riscontrava nella creazione poetica). In tal modo l'artista cominciò ad essere assimilato ad un essere divino. E mentre nel Medioevo Dio era rappresentato come artista (architetto del mondo), ora è l'artista ad essere rappresentato come Dio ([Dosso Dossi](#)).

L'opera d'arte diventa «una creazione simile a Dio» ([A.Dürer](#)), così come l'artista è un «alter deus» (**L.B.Alberti**); **P.Aretino** parla di Michelangelo come «persona divina» e definisce «pennello divino» quello di Tiziano; per **Leonardo** «se 'l pittore vol vedere bellezze, che lo innamorino, egli n'è signore di generale, et se vol vedere cose mostruose, che spaventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei n'è signore e Dio». L'artista è colui che possiede la capacità di liberare dal marmo un mondo di figure ([Michelangelo](#)). Artisti si nasce, e divina è la natura del loro genio, come [Vasari](#) dirà ad esempio di Michelangelo e [Passeri](#) di **G.Reni**.



DEUS ARTIFEX

In un mito babilonese l'uomo viene fatto in uno stampo con l'argilla nel tempio Fabbrica-Carne. In un racconto egizio il dio **Khnum** modella su un tornio da vasaio, con il limo del Nilo, l'uovo da cui scaturiscono i corpi dei fanciulli e il loro spirito custode (*ka*), mentre la sua sposa **Heket**, protettrice delle nascite, alita in essi la vita. Una versione del mito greco attribuisce la formazione dell'uomo a Prometeo, che lo plasmò «impastando con acqua piovana la terra ancora recente» (Ovidio, *Metamorfosi* I, 80-83). Nella mitologia nordica la creazione demiurgica viene presentata metaforicamente come l'opera di un fabbro; in quanto padroni dei segreti della vita, gli dèi nordici sono detti «fabbricanti» (e per un motivo analogo Snorri Sturluson, nell'*Edda*, definisce **Bragi**, dio dei poeti, il «primo fabbro della poesia»). Il motivo ricorre nella Bibbia, dove Dio crea dal caos primordiale il mondo ([Genesi 1](#)) secondo «**misura, numero e peso**» (*Sapienza* 11, 20; cfr. anche [Proverbi 8, 27-29](#)), e, come uno scultore, plasma l'uomo con la terra, animandolo poi con il suo soffio vitale: «**allora il Signore Dio modellò l'uomo con la polvere del terreno e soffiò nelle sue narici un alito di vita; così l'uomo divenne un essere vivente**» (*Genesi* 2, 7). Nell'apocrifo *Vangelo* dello

pseudo-Tommaso, Gesù Bambino è rappresentato come un artista che plasma con l'argilla dei passerai ai quali, al suo comando, spuntano le ali.

Il Signore crea inoltre attraverso la parola («Dio disse») ed è tradizionalmente considerato l'ispiratore stesso della Bibbia, il Libro per eccellenza, cosa che consente di associare alla creazione divina anche l'arte poetica. Nel mondo antico, del resto, la poesia è stata a lungo ritenuta superiore in dignità alle arti figurative, svalutate in quanto attività manuali.



Il dio egizio Khnum, raffigurato con testa di ariete.



PLINIO IL VECCHIO

Gaio Plinio Secondo, noto come Plinio il Vecchio (Como 23 – Stabia ca 79); morì durante l'eruzione del Vesuvio, mentre cercava di osservare da vicino il fenomeno vulcanico. È autore della *Naturalis Historia* (Storia naturale), opera enciclopedica in 37 libri in cui vengono registrate le conoscenze tecniche e scientifiche del suo tempo. Alla storia dell'arte sono dedicati i libri XXXIV-XXXV, basati sulle fonti greche di **Duride di Samo** (IV-III sec. a.C.), **Senocrate di Sicione** (III sec. a.C.), **Antigono di Caristo** (III sec. a.C.), **Eliodoro di Atene** (II sec. a.C.), **Pasitele di Napoli** (I sec. a.C.).



LORENZO Ghiberti

Architetto, orafo e scultore fiorentino (1378-1455); fu una delle figure chiave del nuovo clima rinascimentale. A lui si devono, tra l'altro, le formelle della Porta nord e della Porta est (Porta del Paradiso) del Battistero di Firenze. È inoltre autore dei **Commentari**, scritti a partire dal 1447, un trattato, rimasto interrotto al terzo libro, di storia e teoria artistica in cui, accanto a materiali ripresi dagli architetti antichi, si aggiungono studi di anatomia, prospettiva, ottica e una teoria delle proporzioni. Per quanto riguarda la parte di storia dell'arte, la fonte principale è costituita dalla *Storia naturale* di Plinio il Vecchio, aggiornata con biografie di artisti del Trecento e del Quattrocento.

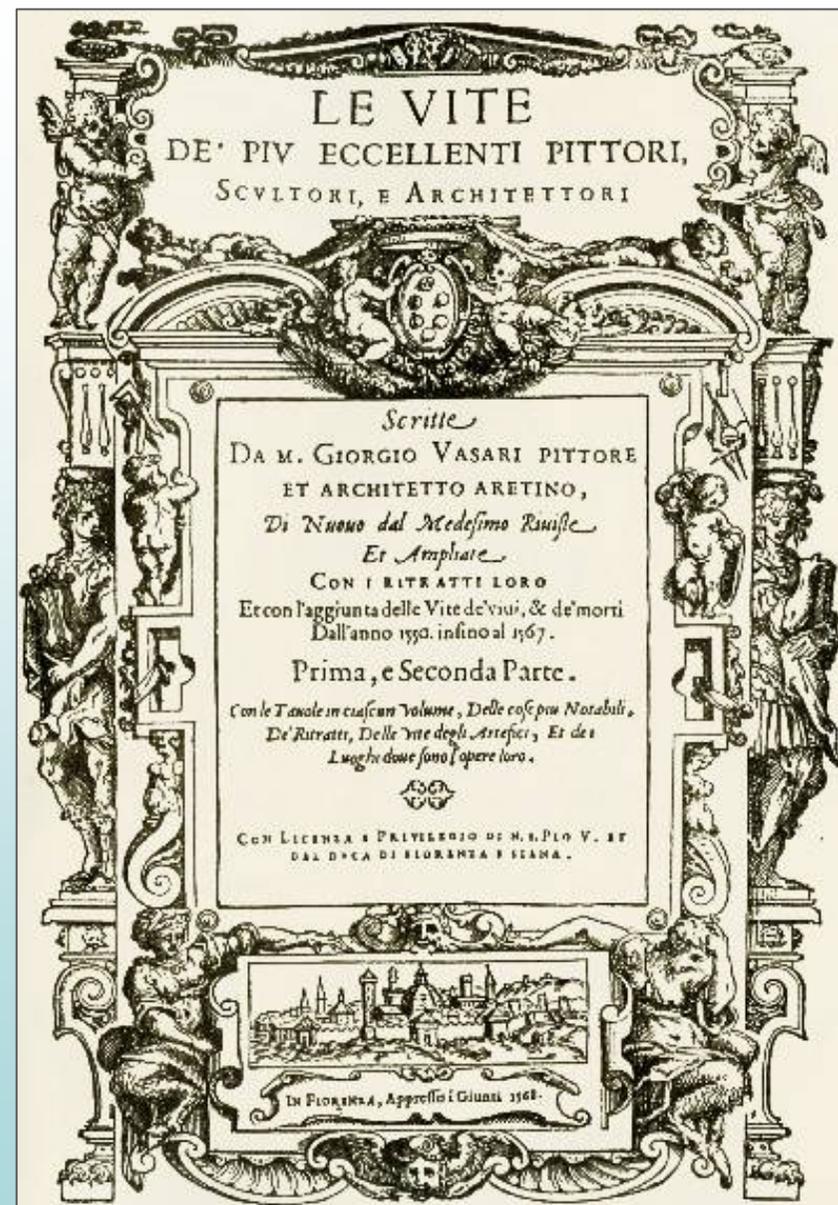


GIORGIO VASARI



Autoritratto
di G. Vasari

Pittore, architetto e storico dell'arte (Arezzo 1511 - Firenze 1574). Le sue *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, biografie di oltre 160 artisti pubblicate nel 1550 e, con aggiunte, nel 1568, sono un passaggio obbligato per l'approccio allo studio dell'arte italiana.



GIOVAN PIETRO BELLORI

Storico dell'arte (Roma 1613 - 1696), fu uno dei biografi più importanti degli artisti italiani di epoca barocca. La sua opera principale, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, venne pubblicata a Roma nel 1672, con dedica a Giovanni Battista Colbert, ministro delle finanze di Luigi XIV.



Bellori in un ritratto di Carlo Maratta

La Pittura

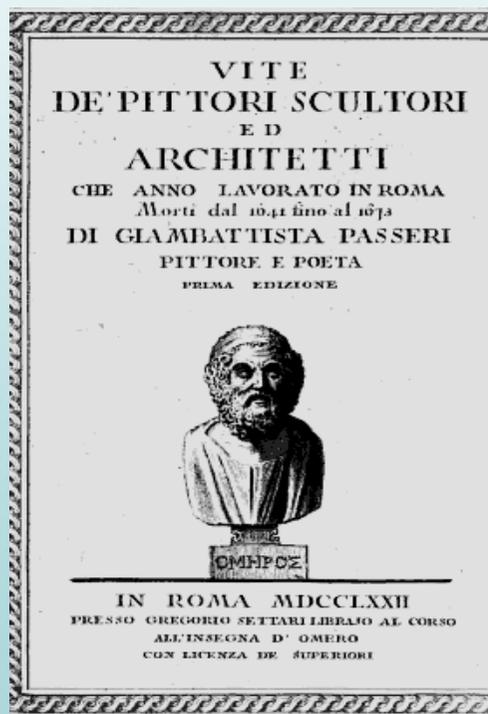
*Non ho vita, né spirto, e vivo e spiro;
Non ho moto, e ad ogn'atto, ognor mi muovo;
Affetto alcun non provo,
E pur rido, mi dolgo, amo, e m'adiro.
Meraviglia de l'arte?
La mia facondia tace,
Nacqui muta, non parlo, e son loquace:
Son finta, son mendace,
E pur dimostro il vero in ogni parte;
Son ombra e per costume
Tempo i rai su le tele, e formo il lume*

GIOVANNI BAGLIONE

Pittore romano (ca 1566-1643) noto soprattutto per *Le Vite de' pittori, scultori et architetti*. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempi di Papa Urbano VIII nel 1642, pubblicate nel 1642, ricchissime di informazioni e osservazioni critiche.



G.Baglione, *Autoritratto con i simboli della vanità*



GIOVANNI BATTISTA PASSERI

Il panorama della pittura romana di Baglione venne aggiornato, relativamente al trentennio il successivo, dal pittore G.B.Passeri (Roma, ca 1610-1679), allievo di Domenichino, con *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673*, pubblicate postume nel 1772.



Genesis 1

Allora il Signore Dio modellò l'uomo con la polvere del terreno e soffiò nelle sue narici un alito di vita; così l'uomo divenne un essere vivente.



Michelangelo, *Giudizio Universale* (part.),
Città del Vaticano,
Cappella Sistina



Proverbi 8, 27-29

...quando tracciava un cerchio sull'abisso; quando condensava le nubi in alto, quando fissava le sorgenti dell'abisso; quando stabiliva al mare i suoi limiti e fissava una legge affinché le acque non ne oltrepassassero la spiaggia; quando disponeva le fondamenta della terra

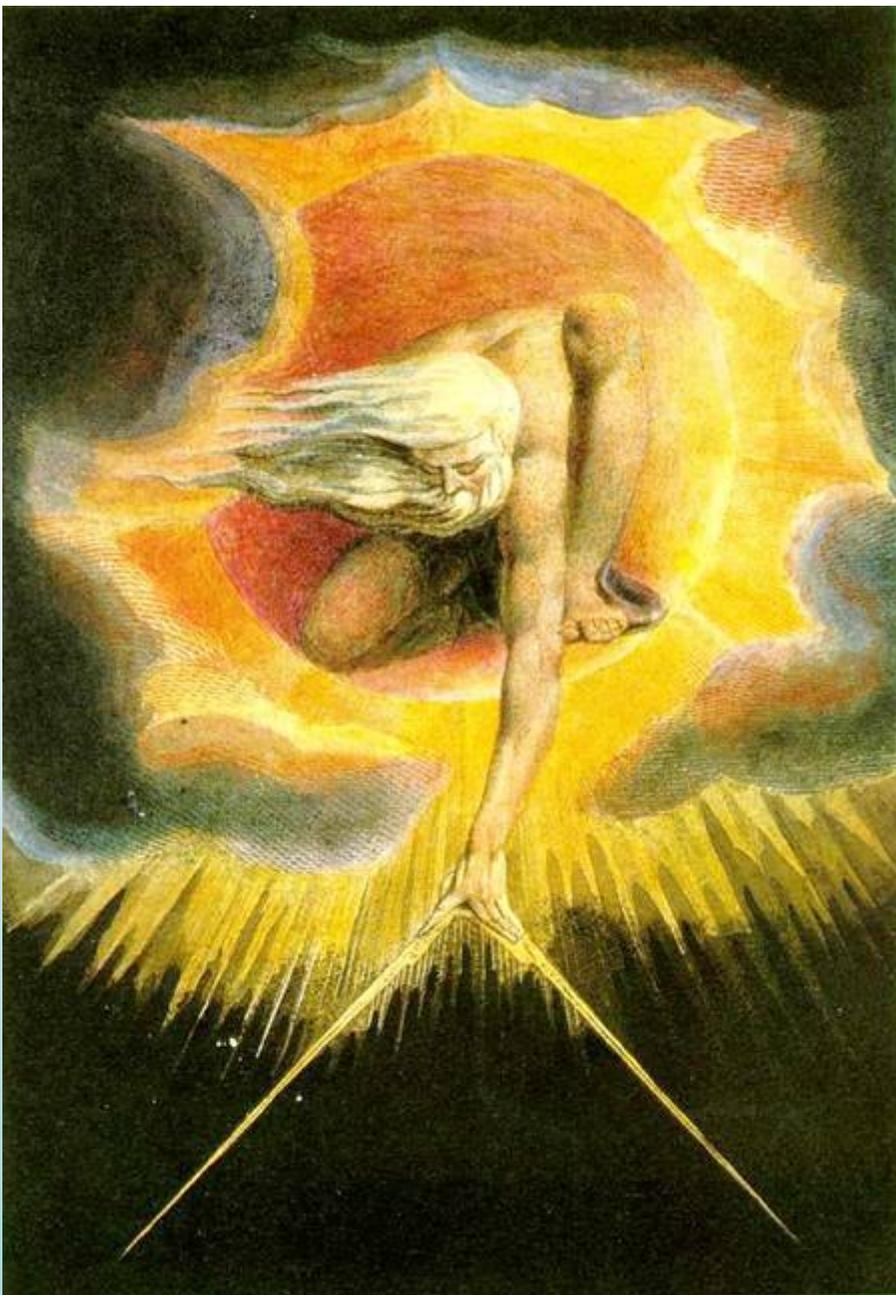
L'immagine del Dio-architetto, con in mano il compasso nell'atto di creare il mondo in maniera perfettamente calcolata, è diffuso soggetto iconografico (ad esempio nelle [miniature](#)) ed è alla base della tradizione mistica delle logge massoniche medievali.

Nel 1808 il poeta inglese **William Blake** la riprenderà ad illustrazione di quanto narrato da John Milton nel VII libro del [Paradiso perduto](#) (1667), in cui si dice che Dio, entrato nel caos,

«afferrò con la mano/ il compasso dorato, finora trattenuto negli eterni/ depositi di Dio, per circoscrivere questo universo/ e tutte le cose create. Fissandone al centro una punta,/ ruotò la seconda d'intorno in quell'ampia e oscura/ profondità, dicendo: "Estenditi fino laggiù, siano questi/ i tuoi confini, oh mondo, sia questa la tua/ giusta circonferenza". In questo modo Dio creò il cielo,/ e in questo modo la terra, materia informe e vuota».



Bibbia moralizzata, miniatura (ca 1220),
Vienna, Osterreichische Nationalbibliothek



W.Blake, *Il Vecchio dei Giorni* (1794),
illustrazione per il *Paradiso perduto*

Lisippo

(Plinio il Vecchio, *Storia naturale* 34, 61)

Duride sostiene che Lisippo non fu allievo di alcun maestro. Iniziò come battirame, e decise di diventare scultore solo quando udì l'osservazione di un suo conterraneo, il pittore Eupompo di Sicione, il quale, richiesto di citare il nome del predecessore di cui fosse seguace, aveva indicato un variegato assortimento di persone, esclamando "tutti questi". Col che intendeva che solo la natura è degna di essere imitata, e non lo stile di un qualche artista.

Plinio parla dell'autodidattismo e dell'ascesa sociale anche a proposito di **Silanione** («divenuto celebre senza avere avuto un maestro», *Storia naturale* 34, 51) e di **Erigono** («il ragazzo che pestava i colori per il pittore Nealce, fece tanto progresso nell'arte da lasciare anche un celebre allievo, Pasia, modellatore in creta», *ibid.* 35, 145).

Ancora nel Seicento il *topos* della 'natura maestra' verrà ripreso da Giovan Pietro **Bellori** (*Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, 1672), che attribuirà le parole di Lisippo a [Caravaggio](#), e da Giovanni Battista **Passeri** (*Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti*, pubblicate solo nel 1772), che le riferirà a Guido Reni. Come affermano Kris e Kurz, l'aneddoto era diffuso anche in Cina, attribuito al pittore di cavalli **Han Kan** (VIII sec.), noto appunto per aver affermato che suoi maestri erano stati non i pittori, bensì i cavalli delle stalle imperiali.





Caravaggio

(Bellori, *Vite*, 1672)

Datosi perciò egli a colorire secondo il suo proprio genio, non riguardando punto, anzi spregiando gli eccellentissimi marmi de gli antichi e le pitture tanto celebri di Raffaello, si propose la sola natura per oggetto del suo pennello. Laonde, essendogli mostrate le statue più famose di Fidia e di Glicone, accioché vi accomodasse lo studio, non diede altra risposta se non che distese la mano verso una moltitudine di uomini, accennando Che la natura l'aveva a sufficienza provveduto di maestri.

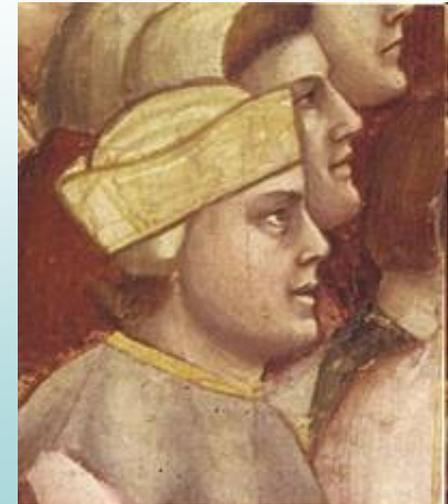
Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610),
autoritratto presente nel dipinto
Davide con la testa di Golia (1609-10)





Giotto (1267-1337) (L.Ghiberti, *Commentari* II, 2)

In una villa allato alla città di Firenze, la quale si chiamava Vespignano, nacque un fanciullo di mirabile ingegno, il quale si ritraeva del naturale una pecora. In su passando Cimabue pittore per la strada a Bologna vide il fanciullo sedente in terra e disegnava in su una lastra una pecora. Prese grandissima ammirazione del fanciullo, essendo di sì piccola età fare tanto bene. Domandò, veggendo aver l'arte da natura, il fanciullo come egli aveva nome. Rispose e disse: - Per nome io son chiamato Giotto: il mio padre à nome Bondoni e sta in questa casa che è appresso – disse. Cimabue andò con Giotto al padre: aveva bellissima presenza: chiese al padre il fanciullo: il padre era poverissimo. Concedettegli il fanciullo e Cimabue Menò seco Giotto e fu discepolo di Cimabue: tenea la maniera greca, in quella maniera ebbe in Etruria grandissima fama: fecesi Giotto grande nell'arte della pittura.



Probabile autoritratto di **Giotto** (1267-1337) in un nell'affresco del *Giudizio finale* (Padova, Cappella degli Scrovegni, ca 1306)

Queste notizie, storicamente infondate, rivelano i tratti di una leggenda ormai diffusa, che verrà più tardi ripresa e sviluppata da Giorgio Vasari nelle *Vite*.





Giotto di Bondone (G.Vasari, *Vite*, 1568)

E quando fu all'età di dieci anni pervenuto, mostrando in tutti gli atti ancora fanciulleschi una vivacità e prontezza d'ingegno straordinario, che lo rendea grato non pure al padre, ma a tutti quelli ancora che nella villa e fuori lo conoscevano, gli diede Bondone in guardia alcune pecore, le quali egli andando pel podere quando in un luogo e quando in un altro pasturando, spinto dall'inclinazione della natura all'arte del disegno, per le lastre ed in terra o in su l'arena del continuo disegnava alcuna cosa di naturale, ovvero che gli venisse in fantasia. Onde andando un giorno Cimabue per sue bisogne da Fiorenza a Vespignano, trovò Giotto che, mentre le sue pecore pascevano, sopra una lastra piana e pulita con un sasso un poco appuntato ritraeva una pecora di naturale, senza avere imparato modo nessuno di ciò fare da altri che dalla natura; perché fermatosi Cimabue tutto meraviglioso, lo domandò se voleva andar a star seco. Rispose il fanciullo, che contentandosene il padre, anderebbe volentieri. Dimandandolo dunque Cimabue a Bondone, egli amorevolmente gli lo concedette, e si contentò che seco lo menasse a Firenze; là dove venuto, in poco tempo, non solo pareggiò il fanciullo la maniera del maestro suo, ma divenne così buono imitatore della natura, che sbandì affatto quella goffa maniera greca, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura.

Sono qui presenti tutti i principali motivi che compongono il mito dell'artista: la precocità, lo straordinario talento nell'imitare la natura, l'incontro casuale con un addetto ai lavori, l'ascesa sociale (da pastorello a grande artista). E che si tratti di *topoi* narrativi, di pura invenzione, lo conferma il fatto che, storicamente, è del tutto privo di fondamento il rapporto di alunnato tra Cimabue e Giotto. Vasari, del resto, riferisce una analoga vicenda anche per [D.Beccafumi](#), [Andrea del Castagno](#), [A.Mantegna](#) e altri. Non realtà biografica, quindi, bensì elevazione dell'artista ad eroe mitico.



Filippo Lippi (G.Vasari, *Vite*, 1568)

Questo putto, il quale fu chiamato col nome del secolo Filippo, essendo tenuto con gl'altri in noviziato e sotto la disciplina del maestro della gramatica pur per vedere quello che sapesse fare, in cambio di studiare non faceva mai altro che imbrattare con fantocci i libri suoi e degl'altri; onde il priore si risolvette a dargli ogni comodità et agio d'imparare a dipignere. Era allora nel Carmine la cappella da Masaccio nuovamente stata dipinta, la quale, perciò che bellissima era, piaceva molto a fra' Filippo; laonde ogni giorno per suo diporto la frequentava, e quivi esercitandosi del continuo in compagnia di molti giovani che sempre vi disegnavano, di gran lunga gl'altri avanzava di destrezza e di sapere, di maniera che e' si teneva per fermo che e' dovesse fare col tempo qualche maravigliosa cosa: ma negl'anni acerbi, nonché ne' maturi, tante lodevoli opere fece che fu un miracolo.



F.Lippi (1406-1469),
autoritratto in un dettaglio della
Incoronazione della Vergine

Alesso Baldovinetti (G.Vasari, *Vite*, 1568)

Ha tanta forza la nobiltà dell'arte della pittura, che molti nobili uomini si sono partiti dall'arti nelle quali sarebbono potuti ricchissimi divenire, e dalla inclinazione tirati, contra il volere de' padri hanno seguito l'appetito loro naturale e datisi alla pittura o alla scultura o altro somigliante esercizio. E per vero dire, chi stimando le ricchezze quanto si deve e non più, ha per fine delle sue azzioni la virtù, si acquista altri tesori che l'argento e l'oro non sono, senzaché non temono mai niuna di quelle cose che in breve ora ne spogliano di queste ricchezze terrene, che più del dover scioccamente sono dagli uomini stimate. Ciò conoscendo Alesso Baldovinetti, da propria volontà tirato abbandonò la mercanzia, a che sempre avevano atteso i suoi e nella quale esercitandosi onorevolmente si avevano acquistato ricchezze e vivuti da nobili cittadini, e si diede alla pittura, nella quale ebbe questa proprietà di benissimo contrafare le cose della natura, come si può vedere nelle pitture di sua mano. Costui essendo ancor fanciulletto, quasi contra la volontà del padre, che arebbe voluto che egli avesse atteso alla mercatura, si diede a disegnare, et in poco tempo vi fece tanto profitto che il padre si contentò di lasciarlo seguire la inclinazione della natura.



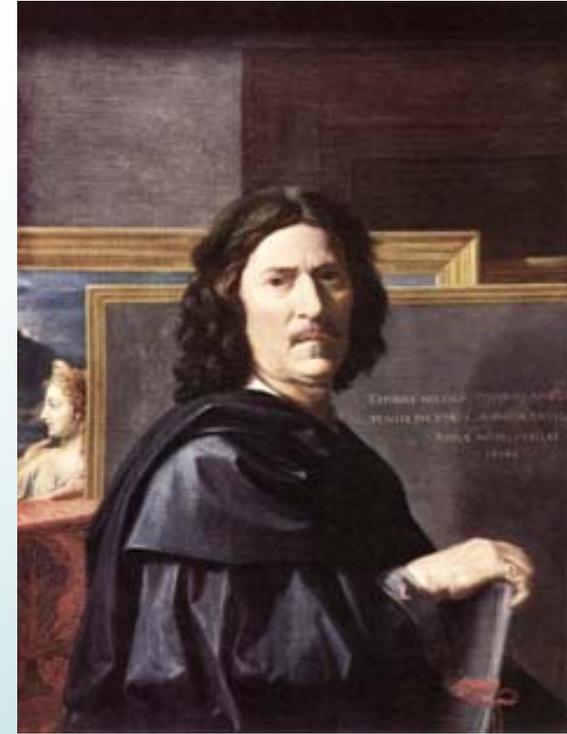
A. Baldovinetti (Firenze 1425-1499)



Nicolò Pussino

(G.P.Bellori, *Vite* 1672)

Giovanni suo padre [...] fecelo attendere da' primi anni alle lettere, nelle quali il giovinetto scopriva le sue rarissime doti; se non che, tirato dall'ingegno all'imitazione, si volse a disegnare, e da se stesso senz'altra scorta cominciò a formare varie fantasie di figure, non come sogliono i fanciulli vanamente ed a caso, ma con un certo consiglio naturale, e con tanto incitamento che de' suoi disegni ornava i libri e la scuola. In vano il maestro, in vano il padre procuravano rimuoverlo da questa inclinazione, nella quale pareva che consumasse il tempo senza profitto. Ma trovandosi allora in Andelì Quintino Varino, pittore di molto merito, e facendo riflessione al genio favorevole del giovine, l'inanimò a proseguire e tirarsi avanti con lo studio, promettendogli il più felice esito nell'arte.



Nicolas Poussin
(Les Andelys 1594 - Roma, 1665)



ABILITÀ NELLA RIPRODUZIONE DEL VERO

È noto l'aneddoto di Zeusi (riportato da Plinio il Vecchio, *Storia naturale* XXXV, 65), che dipinse dell'uva così bene che gli uccelli si misero a svolazzare sul quadro.

«È quasi impossibile» scrivono Kris e Kurz «contare quante volte questo aneddoto e altri simili ricorrano nella nostra letteratura. Già nell'antichità classica, per esempio, esso compare in numerose varianti: uno stallone tenta di montare una cavalla dipinta da Apelle; un gruppo di quaglie vola verso un quadro in cui Protogene ha dipinto sullo sfondo un'altra quaglia; e la raffigurazione di un serpente fa cessare il cinguettio degli uccelli. Anche nella letteratura artistica posteriore questi aneddoti sono comunissimi, e perlopiù si possono far risalire direttamente a questi topoi classici. La storia del quadro di Protogene, per esempio, è ripresa fedelmente in un aneddoto diffuso dall'Aretino, secondo cui l'agnello trasportato da san Giovanni Battista in un quadro di Tiziano avrebbe suscitato belati di gioia di mamma pecora. E stando a un racconto di Scheurl (1508), un quadro di Dürer sarebbe stato scambiato da un cane per il proprio padrone [...] Il tema della perfetta somiglianza dei ritratti rimane un soggetto favorito, e si può dire che i numerosi aneddoti in cui esso viene ripreso durante il Rinascimento, s'ispirano tutti alla medesima idea. Un ritratto di Tiziano di papa Paolo III, messo accanto a una finestra ad asciugare, viene scambiato dai passanti per il papa in carne ed ossa e fatto oggetto di omaggio. Un'analoga sorte tocca anche al ritratto fatto da Rembrandt alla sua bella. Filippo II di Spagna invece si lascia trarre in inganno dal ritratto di suo padre eseguito da Tiziano, e un cardinale porge penna e inchiostro al ritratto di Leone X dipinto da Raffaello per chiedergli una firma».



Apelle

(Plinio, *Storia naturale* XXXV, 88)

Fece dei ritratti talmente simili all'originale che – incredibile a dirsi, il grammatico Apione ha lasciato scritto che un tale, di quelli che guardando il volto di un uomo predicono il suo futuro (li chiamano metoposcopi), osservando i ritratti di Apelle sapeva indovinare quanti anni avesse l'uomo rappresentato, e dopo quanti anni sarebbe morto.



Giotto

(G. Vasari, *Vite*, 1568)

Dicesi che stando Giotto ancor giovinetto con Cimabue, dipinse una volta in sul naso d'una figura che esso Cimabue avea fatta una mosca tanto naturale, che tornando il maestro per seguitare il lavoro, si rimise più d'una volta a cacciarla con mano pensando che fusse vera, prima che s'accorgesse dell'errore.



L'aneddoto è già presupposto in una novella di **Boccaccio** (*Decameron* VI, 5):

«Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la Natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto».



Protogene

(Plinio, *Storia naturale* XXXV, 36)

C'è in questo quadro [*Ialiso*] un cane fatto eccellentemente che è, al contempo, anche frutto del caso. Protogene non riteneva di riuscire a raffigurare in questo la bava del cane ansimante, mentre di tutto il resto, cosa in lui rarissima, era rimasto soddisfatto. Lo lasciava insoddisfatto proprio la sua stessa bravura: non poteva attenuarne l'effetto, e la rappresentazione gli sembrava eccessiva e troppo poco realistica. Insomma, si vedeva che era una bava dipinta, e non nata dalla bocca del cane. Con l'animo inquieto e tormentato – lui nella pittura cercava il vero, non il verosimile – aveva più e più volte lavato e cambiato il pennello, senza essere mai contento di sé. Alla fine, adirato contro un'arte troppo evidente, lanciò la spugna su quell'odiato punto del quadro. Ed essa impresse di nuovo i colori tolti via proprio come aveva desiderato nel suo intento, e fu così che il caso rese naturale quel quadro.

Lo *Ialiso* (eroe eponimo della città nell'isola di Rodi) è il quadro più celebre di Protogene in età romana. Il pittore vi avrebbe lavorato per 11 anni, dal 315 al 304. Si dice che Demetrio Poliorcete rinunciò a incendiare Rodi per non rovinare l'opera. Acquisito da Nerone, il dipinto venne posto a Roma nella Domus Aurea; nel 74 Vespasiano lo rese di pubblica proprietà, dedicandolo nel Tempio della Pace; infine bruciò in un incendio.



Piero di Cosimo (Firenze, ca 1461 – 1521)

(G.Vasari, *Vite*, 1568)

Non voleva che le stanze si spazzassino, voleva mangiare allora che la fame veniva, e non voleva che si zappasse o potasse i frutti dell'orto, anzi lasciava crescere le viti et andare i tralci per terra, et i fichi non si potavano mai né gli altri alberi, anzi si contentava veder salvatico ogniosa come la sua natura, allegando che le cose d'essa natura bisogna lassarle custodire a lei senza farvi altro. Recavasi spesso a vedere o animali o erbe o qualche cosa che la natura fa per istranezza et aùccaso dimolte volte, e ne aveva un contento e una soddisfazione che lo furava tutto a se stesso, e replicavalo ne' suoi ragionamenti tante volte che veniva talvolta, ancorché e' se n'avesse piacere, a fastidio. Fermavasi talora a considerare un muro dove lungamente fusse stato sputato da persone malate, e ne cavava le battaglie de' cavagli e le più fantastiche città e ' più gran paesi che si vedesse mai; simil faceva de' nuvoli de l'aria.

Epitaffio anonimo
in memoria di **Piero di Cosimo**

**S'IO STRANO, E STRANE FVR LE MIE FIGVRE,
DIEDI IN TALE STRANEZZA E GRAZIA ET ARTE;
E CHI STRANA IL DISEGNO A PARTE A PARTE
DÀ MOTO, FORZA E SPIRTO ALLE PITTVRE**



LA POSIZIONE SOCIALE DELL'ARTISTA

Va rilevato che nel mondo antico l'artista occupava una posizione sociale piuttosto bassa; l'opera di pittori e scultori veniva infatti disprezzata in quanto lavoro manuale, che era prerogativa della classe servile. A ciò si aggiunge, come osservano Kris e Kurz, una valutazione negativa dovuta ad una caratteristica intrinseca all'arte figurativa stessa, che essendo *mimesis*, copia della natura, può offrire solo un vago riflesso della vera essenza della realtà: l'arte tenta cioè di riprodurre solo indirettamente le idee, imitandone le espressioni terrene. Pittori e scultori venivano dunque posti su un piano diverso rispetto a quello dei poeti, la cui attività era invece dettata da ispirazione divina ([Platone](#)). Mentre pittori e scultori eseguono le proprie opere per arte (*techne*) e scienza (*episteme*) e in virtù del loro talento naturale (*physis*), i poeti sono invece posseduti da *mania*, strumento divino che fa loro dono di autentica ispirazione e li riempie di 'entusiasmo' ([Platone](#)). Accanto alla tradizione secondo cui l'arte era inferiore rispetto alla natura, ve ne era però anche un'altra (formulata da Senofonte e poi da Plotino), che avanzava il principio opposto e che lentamente prenderà piede.

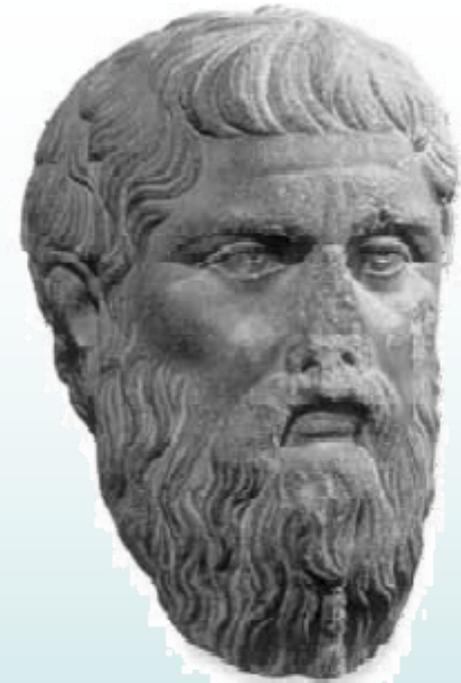
In ogni caso, un cambiamento sensibile verso la rivalutazione dell'artista è segnalato nel IV secolo dalla presenza di biografie, in alcune delle quali l'abilità del maestro viene contrapposta all'insipienza del principe, chiamato a rappresentare l'intera categoria dei profani in ambito artistico. Narra Plinio, rifacendosi a Duride, che Apelle insultò Alessandro per le sue osservazioni inadeguate e questi gli cedette la sua amante Campaspe (*Storia naturale* XXXV, 85-86), e che Demetrio risparmiò la città di Rodi per non mettere in pericolo Protogene (*Storia naturale* XXXV, 104-106). E in altri racconti, la nuova condizione sociale raggiunta dall'artista è segnalata dalla sua superbia: Parrasio si autodefiniva «Principe dell'arte pittorica» (Plinio, *Storia naturale* XXXV, 71), e Zeusi aveva accumulato con la sua arte grandi ricchezze che «per ostentazione, andava mostrando a Olimpia il suo nome intessuto con lettere d'oro in placche applicate ai suoi mantelli» e regalava «le sue opere perché diceva che non potevano essere pagate con nessun prezzo abbastanza degno» (*Storia naturale* XXXV, 62).

Posizione di primo piano l'artista acquistò nel Rinascimento, quando, protetto da principi e papi, ammirato dal pubblico, tornò al centro della vita culturale e le sue doti vennero assimilate a quelle di un mago e la sua opera a quella di un dio.



La *mania* derivata dalle Muse (Platone, *Fedro* 245a)

L'invasamento e la mania che provengono dalle Muse, impossessatesi di un'anima tenera e pura, la destano e la traggono fuori di sé nella ispirazione bacchica in canti e in altre poesie, e, rendendo onore a innumerevoli opere degli antichi, istruiscono i posterì. Ma chi giunge alle porte della poesia senza la mania delle Muse, pensando che potrà essere buon poeta in conseguenza dell'arte, resta incompleto, e la poesia di chi rimane in senno viene oscurata da quella di coloro che sono posseduti da mania



Platone
(Atene 427 347 a.C.)



Poesia divina

(Platone, *Ione* 533e-534d)

La Musa [...] infonde divino alito nei poeti, e valendosi di questi, partecipi ormai del divino e ispirati, attira in un divino anelito penduli altri uomini. Tutti, vedi, i grandi poeti epici cantano in quei loro stupendi poemi, non per abilità tecnica o per riflessa cognizione, ma perché un Dio li trasporta e interamente da quello sono posseduti. Né diversamente i grandi poeti lirici [...] Non per capacità riflessa o per abito tecnico dicono queste poesie, ma per un potere divino [...] Per questo motivo, Iddio ne distrugge la ragione; cantori d'oracoli e profeti divini sono suoi ministri di cui Egli si serve. Oh! Egli vuole che noi, gli uditori, comprendiamo bene che quelle straordinarie sentenze non sono i poeti a dirle; i poeti che non hanno più la ragione. Iddio stesso è colui che parla. Per mezzo di loro, Egli a noi fa risuonar la sua voce.



Platone (con le sembianze di Leonardo)
nella *Scuola di Atene* (1509-1511) di
Raffaello, Roma, Palazzi Vaticani,
Stanza della Segnatura



Arte e imitazione

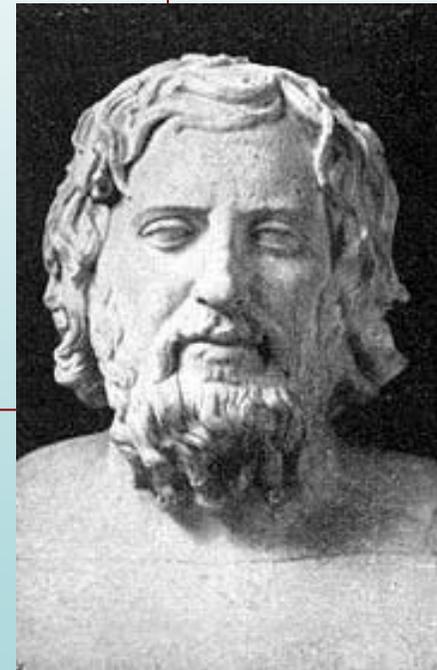
(Senofonte, *Memorabili di Socrate* III, 10, 1-4)

Una volta [Socrate] andò da Parrasio il pittore e, intrattenendosi con lui, gli chiese: «Forse, o Parrasio, la pittura è imitazione delle cose che si vedono? Per esempio, i corpi bassi e alti, in ombra e alla luce, duri e morbidi, ruvidi e lisci, giovani e vecchi, voi pittori cercate di imitarli raffigurandoli con i colori».

«Dici il vero» rispose.

«Inoltre rappresentando ideali di bellezza, siccome è difficile incontrare un uomo in cui tutto sia senza difetti, riunendo da molti individui gli aspetti migliori di ciascuno, fate in modo che sembrano belli i corpi nel loro insieme».

«Per l'appunto così» confermò.



Senofonte

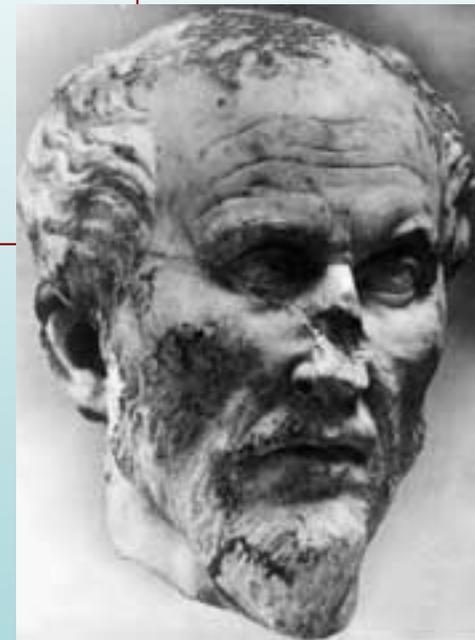
(Atene ca 430-425 - Corinto 355 a.C.)



La bellezza intelligibile

(Plotino, *Enneadi V*, 8, 1)

Si deve capire che le arti non si limitano a imitare la realtà visibile, ma si elevano alle ragioni formali dalle quali proviene la natura, molti particolari producendoli da sé e colmando con adeguate aggiunte le eventuali mancanze, grazie alla bellezza che posseggono. Del resto, anche Fidia scolpì il suo Zeus senza rifarsi ad alcun modello sensibile, ma cogliendolo come egli sarebbe stato se, di sua iniziativa, si fosse rivelato ad occhi umani.



Plotino
(Licopoli 205 - Minturno 270)



L'Elena di Zeusi

(L.Ariosto, *Orlando Furioso* XI, ott. 71)

E se fosse costei [Olimpia] stata a Crotone,
quando Zeusi l'immagine far volse,
che por dovea nel tempio di Iunone,
e tante belle nude insieme accolse;
e che, per una farne in perfezione,
da chi una parte e da chi un'altra tolse:
non avea da torre altra che costei;
che tutte le bellezze erano in lei.



L.Ariosto (1474-1533)
nel ritratto attribuito a Tiziano





Dosso Dossi (1486 - ca 1542), *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù* (1515-1518).

La creazione divina (*psyche*, in greco, vale sia 'farfalla' che 'anima') viene qui assimilata a quella di un pittore.



Albrecht Dürer (1471-1528),
Autoritratto (1500).

Il pittore tedesco si raffigura qui come Cristo, a significare come la forza creativa di un artista derivi dal potere creativo di Dio, che lo infonde in lui.



Michelangelo, *I Prigioni* (1520-1532). L'apparente incompiutezza delle statue mette in rilievo lo sforzo drammatico dei giganti per liberarsi dalla materia da cui sono avvinti. Tale lotta rimanda simbolicamente allo sforzo sostenuto dall'«ottimo artista» per riuscire a far sprigionare il «concetto» rinchiuso nel blocco di marmo, lavorando con la mano «che ubbidisce all'intelletto» e plasma la materia «per via di levare», ossia asportandone quanto vi è di superfluo al fine di trovare la forma corrispondente all'Idea.



Michelangelo

Rime 46

Se 'l mie rozzo martello i duri sassi
forma d'uman aspetto or questo or quello,
dal ministro che 'l guida, iscorge e tiello,
prendendo il moto, va con gli altrui passi.

Ma quel divin che in cielo alberga e stassi,
altri, e sé più, col propio andar fa bello;
e se nessun martel senza martello
si può far, da quel vivo ogni altro fassi.

E perché 'l colpo è di valor più pieno
quant'alza più se stesso alla fucina,
sopra 'l mie questo al ciel n'è gito a volo.

Onde a me non finito verràà meno,
s'or non gli dà la fabbrica divina
aiuto a farlo, c'al mondo era solo.



Giovanni Battista Passeri

Guido Reni (*Vite* 1772)

In quel tempo tra i Cardinali soprastanti della Fabbrica trovavasi il Card. Spinola Genovese che gran tempo fu Auditore della Camera. Questo Signore con un zelo un poco troppo violento incontrandosi in Guido fece dirgli che desiderava parlargli, ed egli prontamente andò da lui, che abitava a Borgo nuovo a man sinistra per andare da Ponte S. Angiolo a S. Pietro. Quando il Cardinale se lo vide avanti con maniere assai aspre gli disse: «Io non so che modo di fare sia il vostro , vi sete presi quattrocento scudi dalla fabbrica , e non pensate di concludere una volta, questa vostra cosa, e come se voleste burlare ve la passate in canzone» e gli replicò più volte l'aver avuto quattrocento scudi. Sentì Guido con amarezza un rimprovero così vile, e trovandosi offeso da queste parole rispose assai risentito così: «Signor Cardinale, de' pari suoi il Papa ne può fare quanti ne vuol , ma il fare de' pari miei non istà in altro potere, che in quello d'Iddio»; e sbrigatosi da lui al meglio che fu possibile, se ne andò a casa, e immediatamente mandò alla Fabbrica li quattrocento scudi avuti, ed in pochi giorni si partì da Roma, andossene a Bologna sua patria, né mai più volle ritornarvi, ancorché da alcuni Principi glie ne fossero fatte caldissime, e replicate istanze

G.Reni (1575-1642),
Autoritratto (ca 1632)

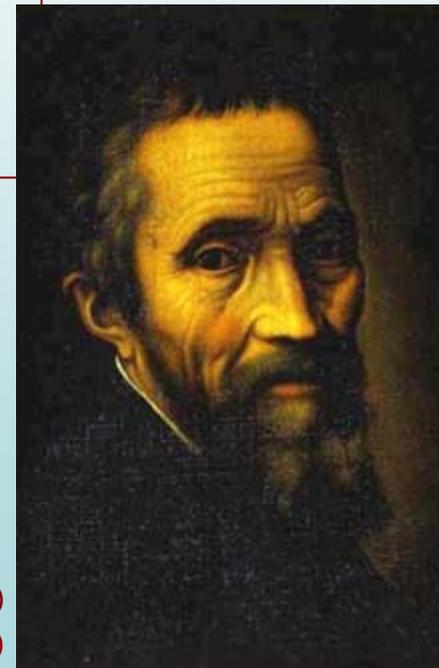




Giorgio Vasari

Michelangelo (*Vite* 1568)

Nacque, dico, un figliuolo il sesto dì di marzo, la domenica, intorno all'otto ore di notte, al quale pose nome Michelagnolo, perché, non pensando più oltre, spirato da un che di sopra, volse inferire costui essere cosa celeste e divina oltre all'uso mortale, come si vidde poi nelle figure della natività sua, avendo Mercurio e Venere in seconda nella casa di Giove con aspetto benigno riceuto: il che mostrava che si doveva vedere ne' fatti di costui, per arte di mano e d'ingegno, opere maravigliose e stupende.

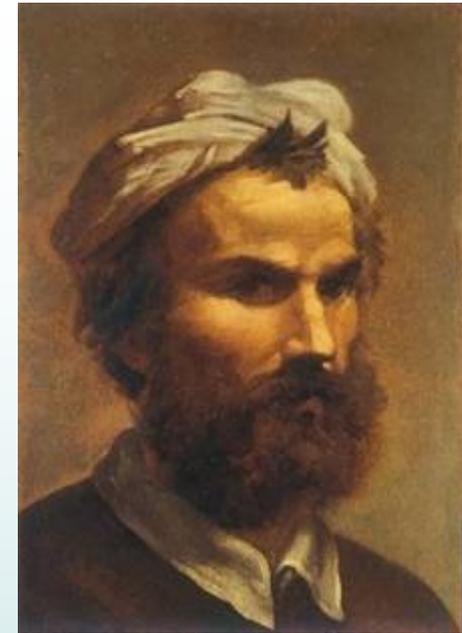


Michelangelo Buonarroti (1475–1564)
nel ritratto di Marcello Venusti (1535)



Domenico Beccafumi (G.Vasari, *Vite*, 1568)

Quello stesso che per dono solo della natura si vide in Giotto et in alcun altro di que' pittori de' quali avemo infin qui ragionato, si vidde ultimamente in Domenico Beccafumi pittore sanese, perciò che guardando egli alcune pecore di suo padre, chiamato Pacio, e lavoratore di Lorenzo Beccafumi cittadin sanese, fu veduto esercitarsi da per sé, così fanciullo come era, in disegnando quando sopra le pietre e quando in altro modo. Per che avvenne che, vedutolo un giorno il detto Lorenzo disegnare con un bastone appuntato alcune cose sopra la rena d'un piccol fiumicello, là dove guardava le sue bestiole, lo chiese al padre, disegnando servirsene per ragazzo et in un medesimo tempo farlo imparare. Essendo adunque questo putto, che allora era chiamato Mecherino, da Pacio suo padre concesso a Lorenzo, fu condotto a Siena, dove esso Lorenzo gli fece per un pezzo spendere quel tempo che gli avanzava da' servigii di casa in bottega d'un pittore suo vicino di non molto valore. Tuttavia quello che non sapeva egli, faceva imparare a Mecherino da' disegni che aveva appresso di sé di pittori eccellenti, de' quali si serviva ne' suoi bisogni, come usano di fare alcuni maestri che hanno poco peccato nel disegno. In questa maniera dunque esercitandosi, mostrò Mecherino saggio di dovere riuscire ottimo pittore.



D. Beccafumi (1486-1551),
Autoritratto



Andrea del Castagno (ca 1421-1457)

(G.Vasari, *Vite*, 1568)

Essendo egli nella prima sua fanciullezza rimasto senza padre, fu raccolto da un suo zio che lo tenne molti anni a guardare gli armenti per vederlo pronto e svegliato e tanto terribile ch'è sapeva far riguardare non solamente le sue bestiuole, ma le pasture et ogni altra cosa che attenesse al suo interesse. Continuando adunque in tale esercizio, avvenne che fuggendo un giorno la pioggia, si abbatté a caso in un luogo dove uno di questi dipintori di contado che lavorano a poco pregio dipingeva un tabernacolo d'un contadino. Onde Andrea, che mai più non aveva veduta simil cosa, assalito da una sùbita meraviglia cominciò attentissimamente a guardare e considerare la maniera di tale lavoro; e gli venne sùbito un desiderio grandissimo et una voglia sì spasimata di quell'arte, che senza mettere tempo in mez[z]o cominciò per le mura e su per le pietre co' carboni o con la punta del coltello a sgraffiare et a disegnare animali e figure, sì fattamente che e' moveva non piccola meraviglia in chi le vedeva. Cominciò dunque a correr la fama tra' contadini di questo nuovo studio di Andrea; onde pervenendo come volle la sua ventura questa cosa agli orecchi d'un gentiluomo fiorentino chiamato Bernardetto de' Medici, che quivi aveva sue possessioni, volle conoscere questo fanciullo. E vedutolo finalmente et uditolo ragionare con molta prontezza, lo dimandò se egli farebbe volentieri l'arte del dipintore; e rispondendoli Andrea che e' non potrebbe avvenirli cosa più grata né che quanto questa mai gli piacesse, a cagione che e' venisse perfetto in quella ne lo menò con seco a Fiorenza, e con uno di que' maestri che erano allora tenuti migliori lo acconciò a lavorare. Per il che seguendo Andrea l'arte della pittura e agli studii di quella datosi tutto, mostrò grandissima intelligenza nelle difficoltà dell'arte, e massimamente nel disegno.



Andrea Mantegna G.Vasari (*Vite*, 1568)

Quanto possa il premio premio nella virtù, colui che opera virtuosamente et è in qualche parte premiato lo sa, perciò che non sente né disagio né incommodo né fatica quando n'aspetta onore e premio; e che è più, ne diviene ogni giorno più chiara e più illustre essa virtù. Bene è vero che non sempre si truova chi la conosca e la pregi e la rimunerì, come fu quella riconosciuta d'Andrea Mantegna, il quale nacque d'umilissima stirpe nel contado di Mantoa; et ancora che da fanciullo pascesse gl'armenti, fu tanto inalzato dalla sorte e dalla virtù che meritò d'esser cavalier onorato



A.Mantegna (Isola di Carturo, Padova, 1431 - Mantova 1506),
Autoritratto (part. della *Presentazione al Tempio*)



Apelle

(Plinio, *Storia naturale* XXXV, 95)

C'è, o c'è stato, un suo cavallo dipinto per una gara in cui egli sparse appello contro il giudizio degli uomini ricorrendo a quello dei muti quadrupedi. Essendosi infatti accorto che i rivali stavano vincendo per corruzione dei giudici, fatti venire i cavalli, mostrò loro le pitture dei singoli partecipanti: essi nitrirono solo dinanzi al cavallo di Apelle e ciò avvenne sempre anche in seguito, tanto che questo procedimento apparve una controprova del valore della sua arte.



[HOME PAGE](#)

SFIDE

La conflittualità, tipica dell'essere umano, coinvolge naturalmente anche l'ambito creativo. Ciò evidenzia, da un lato la presunzione dell'uomo, disposto a sfidare anche la divinità, come nei miti classici delle sfide (qui presentate nella versione di Ovidio) tra [Aracne e Minerva](#), tra le [Pieridi e le Muse](#), tra [Marsia e Apollo](#), o nel racconto biblico (*Genesi* 1) della costruzione della [Torre di Babele](#); dall'altro lo spirito di competizione che sta alla base della evoluzione stessa dell'arte, che procede nell'incessante tentativo di superare forme estetiche tradizionali. Fin dall'antichità il tema della sfida risulta caratteristico degli artisti: celebre è l'episodio, che Plinio nella sua *Storia naturale* riprende da Duride, della competizione tra [Zeusi e Parrasio](#) e vinta da quest'ultimo, che a sua volta fu sconfitto da [Timante](#), e di quella tra [Protogene e Apelle](#). Nella *Divina Commedia*, **Dante** sfiderà apertamente i poeti classici Ovidio e Lucano quanto a efficacia rappresentativa (a proposito della descrizione delle metamorfosi dei ladri, in [Inferno XXV](#)), dimostrando in tal modo la coscienza che egli aveva del valore della propria arte, che è cosa ben diversa dalla presunzione, che egli stesso, da poeta cristiano, condanna all'inizio della seconda e della terza cantica attraverso la rievocazione dei miti sopra ricordati di Babele e di Aracne (*Purgatorio* XII), delle Piche ([Purgatorio I](#)) e di Marsia ([Paradiso I](#)).

Nel primo Novecento le Avanguardie, con i Futuristi in testa, stabiliranno il proprio rivoluzionario programma in polemica con l'arte precedente, come si può vedere nel *Manifesto del Futurismo* di [Marinetti](#), o con alcune tendenze della stessa arte contemporanea, come farà [Salvador Dalì](#) nel libello *I cornuti della vecchia arte moderna*.

La sfida vede inoltre contrapposti artificio e natura. La tecnica musicale del suonatore di liuto entra in competizione con la vocalità dell'usignolo, come descritto nell'*Adone* di [G.B. Marino](#). In un racconto di [Balzac](#) (*Il capolavoro sconosciuto*) il vecchio pittore Frenhofer ritiene, con risultati disastrosi, che la propria arte possa riuscire a superare in perfezione creativa la natura stessa, e, sentendosi come un dio, si illude di rappresentare, nel ritratto della *Bella Cortigiana*, una bellezza più viva e reale di quella concessa dalla natura a una donna vera. L'esteta Des Esseintes, protagonista del romanzo di [Huysmans](#) (*Controcorrente*), si propone di eseguire artificialmente dei fiori superiori in bellezza a quelli naturali. [Hugo](#) ci riporta infine, nel romanzo *Notre-Dame de Paris*, alla sfida epocale tra la cattedrale e il libro, tra il libro di pietra e il libro di carta.

Aracne e Minerva

(Ovidio, *Metamorfosi* VI, 5 ss.)

[Aracne] non per ceto o lignaggio era famosa, ma perché era un'artista [...] Per vedere i suoi meravigliosi lavori, spesso le ninfe del Timòlo lasciarono i loro vigneti, le ninfe del Pactòlo lasciarono le loro acque. E non soltanto meritava vedere i tessuti finiti, ma anche assistere a quando li faceva, poiché era un vero spettacolo. Sia che agglomerasse la lana greggia nelle prime matasse, sia che lavorasse di dita e sfilacciasse uno dopo l'altro con lungo gesto i fiocchi simili a nuvolette, sia che con l'agile pollice facesse girare il liscio fuso, sia che ricamasse, si capiva che la sua maestria veniva da Pàllade. Ma Aracne sosteneva di no, e invece di essere fiera di una così grande maestra, diceva impermalita: «Che gareggi con me! Se mi vince, potrà fare di me quello che vorrà».

Pàllade si traveste da vecchia, si mette nelle tempie una finta capigliatura bianca e prende anche un bastone che sorregga le membra piene di acciacchi. Poi comincia a parlare così: «Non tutto è male, nell'età avanzata. Più s'invecchia, più cresce l'esperienza. Dài retta a me: ambisci pure ad essere la più grande tessitrice, tra i mortali; ma non voler competere con la dea, e chiedile con voce supplichevole di perdonarti per quello che hai detto, o temeraria; chiediglielo, e non ti rifiuterà il perdono». Aracne le lancia una torva occhiata, lascia andare i fili già cominciati e a stento trattenendosi dal percuoterla, con una faccia che tradisce l'ira, così dice di rimando a Pàllade che ancora non si è palesata: «O scimunita, smidollata dalla lunga vecchiaia, vivere troppo eccome se rovina! Queste cose valse a dire a tua nuora, se ne hai una, valse a dire a tua figlia, se ne hai una! Io mi so regolare benissimo da me, e perché tu non ti creda di aver combinato qualcosa con i tuoi ammonimenti, sappi che io la penso come prima. Perché non viene qui? Perché non accetta la sfida?». Allora la dea: «È venuta!», dice, e si spoglia della figura di vecchia e si rivela – Pàllade.



Le ninfe e le donne della Lidia si prostrano dinanzi alla divinità; soltanto la vergine non si spaventa [...] Insiste sulla via che ha preso, e per insensata bramosia di gloria corre verso la propria rovina. E infatti la figlia di Giove non rifiuta, e non l'ammonisce più, e nemmeno rinvia più la gara. Subito si sistemano una da una parte, l'altra dall'altra, e con gracile filo tendono ciascuna un ordito [...]

Lavorano tutte e due di lena, e liberate le spalle dalla veste muovono le braccia esperte, con tanto impegno che non sentono fatica. Mettono nel tessuto porpora che ha conosciuto la caldaia di Tiro, e sfumature delicate, distinguibili appena: così, quando la pioggia rifrange i raggi solari, l'arcobaleno suole tingere con grande curva, per lungo tratto, il cielo, e benché risplenda di mille diversi colori, pure il passaggio dall'uno all'altro sfugge all'occhio di chi guarda, tanto quelli contigui si assomigliano, sebbene gli estremi differiscano. Anche intridono i fili di duttile oro, e sulla tela si sviluppa un'antica storia.

Pallade raffigura splendidamente gli dèi dell'Olimpo, ponendo agli angoli dell'arazzo quattro sfide tra uomini e divinità, affinché la rivale possa capire che cosa la attende. Aracne disegna storie di seduzione che hanno come protagonisti Giove, Nettuno, Apollo, Bacco; la bellezza di quest'opera perfetta suscita la gelosia di Pallade, che fa a brandelli la tela e con la spola colpisce ripetutamente in fronte Aracne.

La poveretta non lo tollerò, e corse impavida a infilare il collo in un cappio. Vedendola pendere, Pàllade ne ebbe compassione e la sorresse, dicendo così: «Vivi pure, ma penzola, malvagia, e perché tu non stia tranquilla per il futuro, la stessa pena sia comminata alla tua stirpe e a tutti i tuoi discendenti!». Detto questo, prima di andarsene la spruzzò di succhi di erbe infernali, e subito al contatto del terribile filtro i capelli scivolarono via, e con essi il naso e gli orecchi; e la testa diventa piccolissima, e tutto il corpo d'altronde s'impicciolisce. Ai fianchi rimangono attaccate esili dita che fanno da zampe. Tutto il resto è pancia: ma da questa, Aracne riemette del filo e torna a rifare – ragno – le tele come una volta.



Le Pieridi e le Muse (Ovidio, *Metamorfosi* V, 300 ss.)

Poco tempo fa anche costoro, vinte in una gara, sono andate ad accrescere lo stuolo degli uccelli. Le generò il ricco Pierio, nella regione di Pella; la madre fu Evippe, della Peònia. Costei per nove

volte invocò la potente Lucina, nove volte partorì. Orgogliosa d'essere così numerosa, la turba delle sciocche sorelle [...] venne qui e ci sfidò con queste parole: «Gareggiate con noi, se ve la sentite, o dee di Tespie! Non ci vincerete né in fatto di voce né in fatto di arte, e siamo quante siete voi [...] Da arbitre facciano le ninfe».

Vergogna era gareggiare, ma ancor più vergogna, ci parve, non accettare. Le ninfe elette a giudicare giurarono sui fiumi e si accomodarono su sedili fatti di viva pietra. Allora, senza sorteggio, la prima di loro che si dichiarò disposta cantò la guerra degli abitanti del cielo, glorificando indegnamente i Giganti e minimizzando le imprese dei grandi dèi [...] Fin qui cantò, accompagnando la voce con la cetra. Toccava ora a noi [...] Affidammo ad una il compito di gareggiare per tutte. Calliope si alzò, e raccoltisi con un tralcio d'edera i capelli fluenti, cominciò a saggiare col pollice le corde lamentose e poi, con le loro vibrazioni, accompagnò questo canto [...]

Calliope canta le vicende di molti personaggi, tra cui Proserpina, Aretusa e Alfeo, le Sirene, fino a che le ninfe dichiararono in coro la vittoria delle Muse.

Poiché le perdenti lanciavano insulti, disse Calliope: «Già meritavate una punizione per averci sfidato. Dato che non vi basta e alla colpa aggiungete le invettive, e la nostra pazienza ha pure un limite, provvederemo a punirvi e andremo fin dove ci spinge l'ira». Ridono le giovani dell'Emazia, con fare sprezzante, di quelle minacciose parole. Ma mentre tentano di parlare e di alzare sfrontatamente con grandi strida le mani contro di noi, si accorgono che delle penne spuntano loro da sotto le unghie, che le braccia si coprono di piume, e ciascuna vede le altre sporgere il viso in un duro becco e andarsene, uccelli nuovi, verso la selva. E mentre vogliono battersi il petto, col moto delle braccia si sollevano e si librano in aria, insolenti abitanti dei boschi: gazze. Ancor oggi è rimasta in loro, anche se uccelli, l'originaria facondia: una roca loquacità, una mania smodata di ciarlare.

Marsia e Apollo

Apollodoro, *Biblioteca* I, 4, 2

Apollo quindi uccise anche Marsia, figlio di Olimpo. Costui infatti avendo trovato un aulo, che Atena aveva gettato via perché le deformava il volto, sfidò Apollo in una gara di musica. Essendosi costoro accordati che colui che avesse vinto facesse del vinto ciò che voleva, iniziata la gara Apollo suonava con la cetra capovolta e indusse Marsia a fare la stessa cosa; poiché costui non ne era capace allora Apollo, risultato il migliore, appeso Marsia ad un altissimo pino privatolo della pelle lo uccise in questo modo.



Ovidio, *Metamorfosi* VI, 382-400

Un altro si sovvenne del Satiro che suonando il flauto (il flauto inventato dalla dea del Tritone) fu vinto in una gara dal figlio di Latona e punito. «Perché mi sfilo dalla mia persona? – gridava il Satiro. – Ahi, mi pento! Ahi, il flauto non valeva tanto!». Urlava, e la pelle gli veniva strappata da tutto il corpo, e non era che un'unica piaga: il sangue stilla dappertutto, i muscoli restano allo scoperto, le vene pulsanti brillano senza più un filo d'epidermide; gli potresti contare i visceri che palpitano e le fibre translucide sul petto



La Torre di Babele

(*Genesi 11, 1-9*)

Or tutta la terra era un labbro solo e uguali imprese. E avvenne, nel loro vagare dalla parte di oriente, che gli uomini trovarono una pianura nel paese di Sennaar, vi si stabilirono e si dissero l'un l'altro: «Orsù! Facciamo dei mattoni e cuociamoli al fuoco». Il mattone servì loro invece della pietra e il bitume invece della malta. Poi essi dissero: «Orsù! Costruiamo a nostro vantaggio una città con una torre, la cui cima sia nei cieli, e facciamoci un nome, per non essere dispersi sulla superficie di tutta la terra». Ma il Signore discese per vedere la città con la torre che stavano costruendo i figli dell'uomo. E il Signore disse: «Ecco che essi sono un sol popolo e un labbro solo è per tutti loro; questo è il loro inizio nelle imprese; ormai tutto ciò che hanno meditato di fare non sarà loro impossibile. Orsù! Discendiamo e confondiamo laggiù il loro labbro, di guisa che essi non comprendano più il labbro l'uno dell'altro». Il Signore li disperse di là sulla superficie di tutta la terra ed essi cessarono di costruire la città. Per questo il suo Nome fu detto Babele, perché colà il Signore mescolò il labbro di tutta la terra e di là il Signore li disperse sulla superficie di tutta la terra.



[ZOOM](#)



Pieter Bruegel il Vecchio (ca 1525-1569), *La Torre di Babele* (1563),
Vienna, Kunsthistorische Museum



Zeusi e Parrasio

(Plinio, *Storia naturale* XXXV, 65-66)

Si racconta che Parrasio venne a gara con Zeusi; mentre questi presentò dell'uva dipinta così bene che gli uccelli si misero a svolazzare sul quadro, quello espose una tenda dipinta con tanto verismo che Zeusi, pieno di orgoglio per il giudizio degli uccelli, chiese che, tolta la tenda, finalmente fosse mostrato il quadro; dopo essersi accorto dell'errore, gli concesse la vittoria con nobile modestia: se egli aveva ingannato gli uccelli, Parrasio aveva ingannato lui stesso, un pittore.

Si racconta che poi anche Zeusi dipinse un fanciullo che portava l'uva sulla quale, al solito, volarono gli uccelli; onde, con la stessa spontaneità, si fece dinanzi al quadro adirato e disse: «Ho dipinto l'uva meglio del fanciullo, perché, se avessi fatto bene anche lui, gli uccelli avrebbero dovuto averne paura».

Zeusi e Parrasio sono autori di opere perdute, figure storiche dal profilo biografico incerto o forse semplicemente leggendarie. Sono il primo esempio letterariamente testimoniato di una sfida tra artisti, che altro non è che la sfida continua che ciascun artista ingaggia con la propria stessa arte, destinata naturalmente a non conseguire mai la vittoria.



Parrasio e Timante

(Plinio, *Storia naturale* XXXV, 71-72)

[Parrasio fu] artista fecondo, certo, ma nessuno si vantò con più arroganza di lui della fama artistica; infatti si dette anche dei soprannomi, chiamandosi «L'uomo dalla dolce vita» e in altri versi «Principe dell'arte pittorica», da lui portata alla massima perfezione: ma soprattutto diceva di essere nato dalla stirpe di Apollo e di aver dipinto l'Ercole che si trova a Lindo nel modo in cui spesso lo aveva visto in sogno.

Essendo stato a grande maggioranza di voti superato da Timante a Samo presentando il tema «Aiace e il giudizio delle armi», diceva di sopportare male questo fatto in nome dello stesso eroe poiché per la seconda volta Aiace era stato vinto da un indegno.



Protogene e Apelle

(Plinio, *Storia naturale* XXXV, 81-83)

Tra Protogene e Apelle accadde un divertente episodio. Protogene viveva a Rodi, e Apelle, appena sbarcato là, subito si diresse verso la sua bottega, ansioso di conoscere direttamente le opere di quell'artista, che gli era noto soltanto di fama. Protogene era assente e una vecchia era l'unica custode di un quadro di notevole grandezza posto sul cavalletto. Essa rispose che Protogene era fuori e gli chiese chi dovesse dirgli che lo aveva cercato. «Questo» disse Apelle, e, preso un pennello, tracciò nel quadro una linea colorata estremamente sottile. Al ritorno la vecchia raccontò a Protogene ciò che era successo. Raccontano che l'artista, vista la sottigliezza della linea, dapprima disse che era venuto Apelle – nessun altro poteva fare nulla di così perfetto; poi, all'interno di quella, tracciò una linea più sottile di altro colore e, andandosene, le ordinò, se quello fosse tornato, di mostrargliela e di aggiungere che questo era l'uomo che lui cercava.. E così fu. Infatti Apelle ritornò e vergognandosi di essere stato vinto, con un terzo colore intersecò le linee non lasciando più spazio a un tratto più sottile. Ma Protogene, riconoscendosi vinto, si precipitò al porto a cercare l'ospite e decise, così com'era, di lasciare ai posteri quel quadro oggetto di ammirazione per tutti, ma in particolare per gli artisti. Sento dire che quel quadro andò distrutto nel primo incendio della casa di Cesare sul Palatino; in precedenza avevo avuto modo di vederlo: nella sua grandezza, non conteneva nient'altro che linee difficili a distinguersi. In mezzo ai capolavori di tanti artisti, pareva quasi un quadro vuoto, e proprio per questa caratteristica attraeva i visitatori ed era considerato più nobile di ogni altra opera.

Metamorfosi dei ladri

(*Inferno* XXV, 94-102)

Taccia Lucano ormai là dove tocca
del misero Sabello e di Nasidio,
e attenda a udir quel ch'or si scocca.

Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio;
ché se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio;

ché due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò sì ch'amendue le forme
a cambiar lor materia fosser pronte.



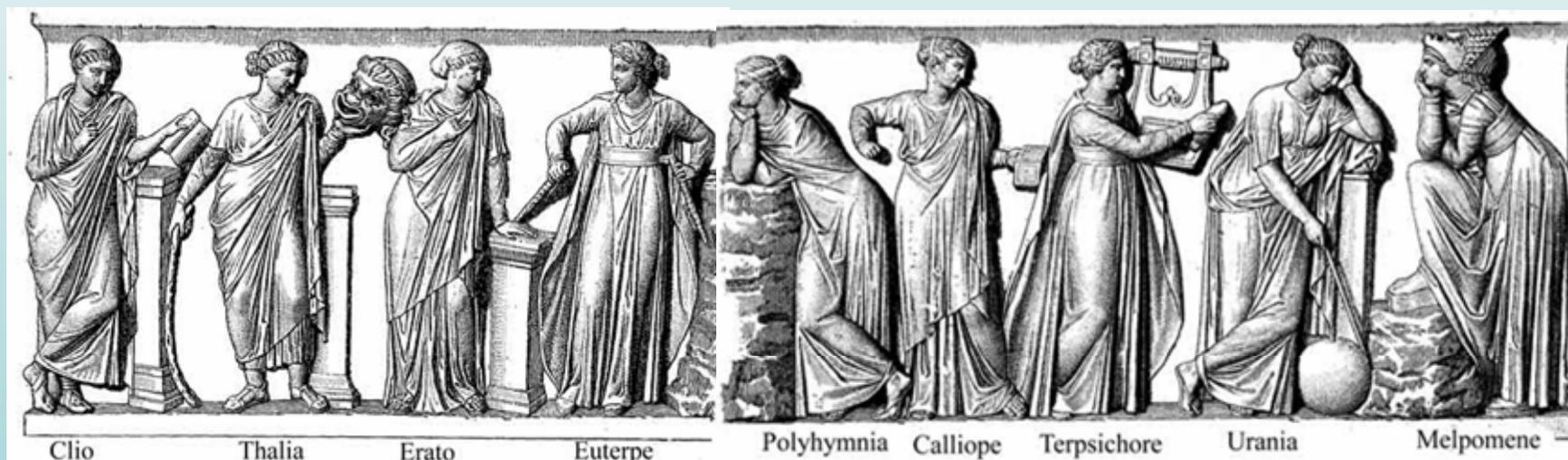
Disegno di
William Blake
per *Inferno* XXV

Le Muse e le Piche (*Purgatorio* I, 7-12)

Ma qui la morta poesì resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Caliopè alquanto surga,
seguitando il mio canto con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono.



Calliope, musa della poesia epica, in un dipinto di Simon Vouet (ca 1634)





Apollo e Marsia

(*Paradiso* II, 19-21)

Entra nel petto mio, e spira tue
sì come quando Marsia traesti
de la vagina de le membra sue



[ZOOM](#)

L'invocazione ad Apollo conferma la volontà dantesca di innalzare il tono del discorso rispetto alle cantiche precedenti. Nell'*Inferno*, egli aveva invocato l'aiuto delle Muse e dell'*alto ingegno*, richiamando pure la funzione della *mente*, cioè della memoria (*Inferno* II, 7-9); nel *Purgatorio* aveva aggiunto l'epiteto *sante* alle figlie di Mnemosine, ricordandone la più nobile, Calliope, e la sua vittoriosa battaglia nel canto contro le Pieridi (*Purgatorio* I, 7-12).

Ora, nel *Paradiso*, è il dio stesso della poesia che viene evocato, mentre l'uno e l'altro *giogo di Parnaso* (la scienza naturale e quella divina) vengono dichiarati necessari al compimento della *Commedia*. Alla vendetta esercitata dalle Muse sulle Pieridi ora risponde quella, ben più terribile, di Apollo sul satiro Marsia, scuoiato vivo. Il rischio di chi, attraverso la parola poetica, lancia la sfida al divino è molto alto: eppure la punizione di Marsia da parte di Apollo implica anche una trasformazione in senso purificatore.



Tiziano, *Il supplizio di Marsia* (1570-1576)

Il supplizio di Marsia è capolavoro assai innovativo per interpretazione ed esecuzione. Il tema della contesa musicale che vede Apollo protagonista, e naturalmente vincitore, contro Marsia ebbe notevole fortuna nei sec. XV e XVI. Tiziano sceglie del mito il momento in cui la presunzione di Marsia viene punita con il supplizio per scorticamento. La posizione frontale di Marsia appeso centralmente a testa in giù divide la scena in due parti: a sinistra, Apollo scortica personalmente il satiro; a destra, un secondo satiro, forse il dio Pan, porta un secchio: se vuoto, servirà a raccogliere il sangue del sacrificio, se pieno d'acqua, ad alleviare la sofferenza del compagno; accanto a lui sta re Mida (probabile autoritratto di Tiziano), assorto in profonda meditazione e commiserazione. La stoltezza di Mida, che aveva creduto alla possibilità di trasformare in oro la materia, coincide con quella del pittore stesso, stolto per aver creduto all'illusione del 'tocco d'oro', l'antica presunzione di trasmutare la materia in immagine preziosa, spenta dalla coscienza finale dell'assoluta irrilevanza dell'operazione artistica di fronte all'esito tragico della vicenda.

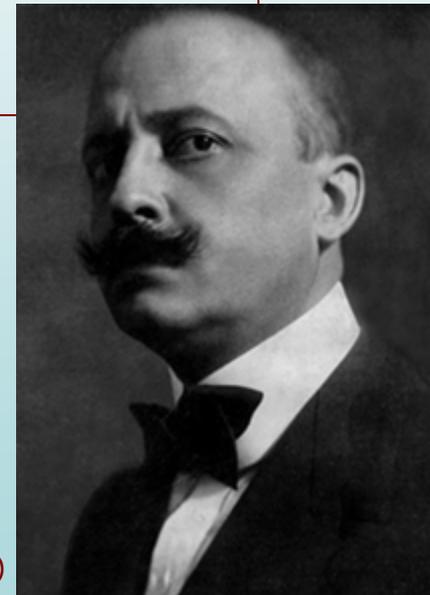


Filippo Tommaso Marinetti

Manifesto del Futurismo (Le Figaro - 20 febbraio 1909)

- 1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.**
- 2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.**
- 3. La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi ed il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.**

Con questo tono provocatorio e violento Marinetti fondava a Parigi, il 20 Febbraio 1909, il Movimento Futurista, che prendeva le mosse dalla critica all'arte del passato, immobile, quieta e pensosa.



F.T.Marinetti (1876-1944)



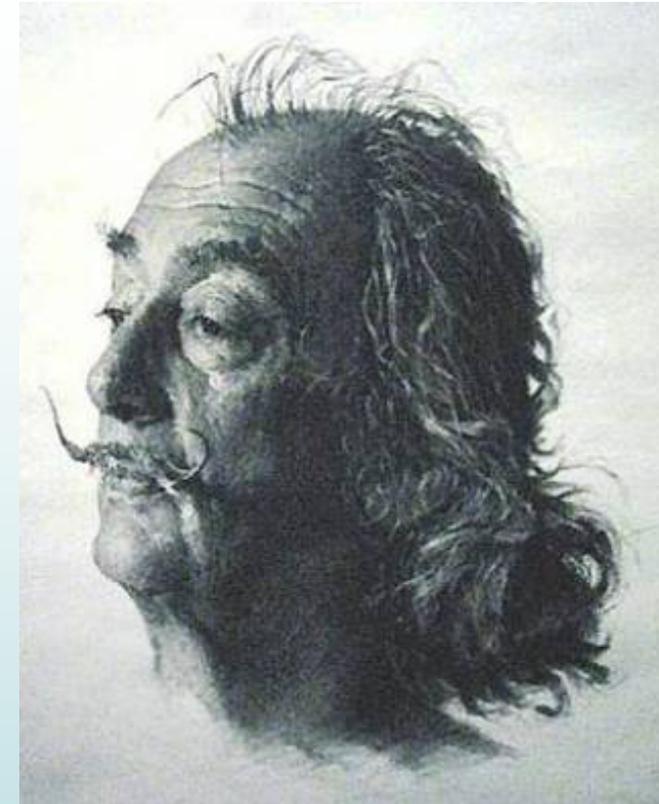
Salvador Dalì

S.Dalì (Figueres 1904-1989)

I cornuti della vecchia arte moderna (1956)

La scoperta più trascendente della nostra epoca è quella della fisica nucleare sulla costituzione della materia. La materia è discontinua e ogni esperienza valida nella pittura moderna non può e non deve partire che da una sola idea tanto concreta quanto significativa: *la discontinuità della materia*. Questa discontinuità è annunciata per la prima volta nella storia dell'arte dai tocchi corpuscolari di Vermeer e dalle pennellate in aria di Velázquez. D'altronde, è stato l'impressionismo a inventare per la prima volta la divisione della luce. I coriandoli cromosomatici di Seurat sono l'atto notarile della discontinuità della materia [...] Nel cubismo grigio di Picasso, lo spezzettamento reintegrativo della realtà non è che un esempio della volontà feroce di questa realtà di preservare un aspetto figurativo nella piena discontinuità della materia [...] Gli orologi di Dalì sono molli perché sono il prodotto masochistico della discontinuità della materia. [...]

Il fermento dionisiaco c'è, ma tutta questa eterogeneità eroica non varrà esteticamente nulla finché non si sarà trovata la forma artistica e classica di una cosmogonia apollinea. Per evitare che le forze vitalmente eterogenee e antiaccademiche dell'arte moderna periscano nel ridicolo aneddótico del semplice diletterantismo sperimentale e narcisistico, sono, essenzialmente, necessarie tre cose: 1. Talento e preferibilmente genio [**Dopo la Rivoluzione francese si sviluppa una viziosa tendenza rincretinente che consiste nel considerare i geni come degli esseri in tutto più o meno simili al resto dei comuni mortali. Questa credenza è erronea. Lo affermo per me stesso, io, che sono il genio moderno per eccellenza*]. 2. Imparare di nuovo a dipingere bene come Velázquez e preferibilmente come Vermeer.





Giovan Battista Marino

Il suonatore di liuto e l'usignolo (*Adone* [1623], c.VII, ott. 32 ss.)

Ma sovr'ogni augellin vago e gentile
che più spieghi leggiadro il canto e 'l volo
versa il suo spirto tremulo e sottile
la sirena de' boschi, il rossignuolo,
e tempra in guisa il peregrino stile
che par maestro del'alato stuolo.
In mille fogge il suo cantar distingue
E trasforma una lingua in mille lingue.

Udir musico mostro, o meraviglia,
che s'ode sì, ma si discerne apena,
come or tronca la voce, or la ripiglia,
or la ferma, or la torce, or scema, or piena,
or la mormora grave, or l'assottiglia,
or fa di dolci groppi ampia catena,
e sempre, o se la sparge o se l'accoglie,
con equal melodia la lega e scioglie.

O che vezzose, o che pietose rime
lascivetto cantor compone e detta.
Pria flebilmente il suo lamento esprime,
poi rompe in un sospir la canzonetta.
In tante mute or languido, or sublime
varia stil, pause affiena e fughe affretta,
ch'imita insieme e 'nsieme in lui s'ammira
cetra flauto liuto organo e lira [...]

[...]

l'innamorato giovane, ch'al bosco
per involarsi ala città sen venne,
sentì dal nido suo frondoso e fosco
questo querulo augel batter le penne
e gemendo accostarsi ed invaghito
mormorar tra se stesso il suono udito.

L'infelice augellin, che sovra un faggio
erasi desto a richiamare il giorno
e dolcissimamente in suo linguaggio
supplicava l'aurora a far ritorno,
interromper del bosco ermo e selvaggio
i secreti silenzi udì dintorno
e ferir l'aure d'angosciosi accenti
del trafitto d'Amor gli alti lamenti.

Rapito allora e provocato insieme
dal suon, che par ch'a sé l'inviti e chiami,
dale cime del'arbore supreme
scende pian piano insu i più bassi rami;
e ripigliando le cadenze estreme,
quasi ascoltarlo ed emularlo brami,
tanto s'appressa e vola e non s'arresta
ch'alfin viene a posargli insu la testa.





Quei che le fila armoniche percote
sente, né lascia l'opra, il lieve peso,
anzi il tenor dele dolenti note
più forte intanto ad iterare ha preso.
E 'l miser rossignuol quanto più pote
segue suo stile ad imitarlo inteso.
Quei canta, e nel cantar geme e si lagna,
e questo il canto e 'l gemito accompagna.

E quivi l'un su 'l flebile strumento
a raddoppiare i dolorosi versi
e l'altro a replicar tutto il lamento
come pur del suo duol voglia dolersi,
tenean con l'alternar del bel concento
tutti i lumi celesti a sé conversi
ed allettavan pigre e taciturne
vie più dolce a dormir l'ore notturne.

Da principio colui sprezzò la pugna
e volse del'augel prendersi gioco.
Lievemente a grattar prese con l'ugna
le dolci linee e poi fermossi un poco.
Aspetta che 'l passaggio al punto giugna
l'altro e rinforza poi lo spirto fioco
e, di natura infaticabil mostro,
ciò ch'ei fa con la man rifà col rostro [...]

Quei di stupore allor divenne un ghiaccio
e disse irato: «lo t'ho sofferto un pezzo,
o che tu non farai questa ch'io faccio
o ch'io vinto ti cedo e 'l legno spezzo».
Recossi poscia il cavo arnese in braccio
e, come in esso a far gran prove avezzo,
con crome in fuga e sincope a traverso
pose ogni studio a variare il verso.

Sanz'alcuno intervallo e piglia e lassa
la radice del manico e la cima,
e come il trae la fantasia s'abbassa,
poi risorge in un punto e si sublima.
Talor trillando al canto acuto passa
e col dito maggior tocca la prima,
talor ancor con gravità profonda
fin del'ottava insu 'l bordon s'affonda.

Vola su per le corde or basso, or alto
più che l'istesso augel la man spedita.
Di su, di giù con repentino salto
van balenando le leggiere dita.
D'un fier conflitto e d'un confuso assalto
inimitabilmente i moti imita
ed agguaglia col suon de' dolci carmi
i bellicosi strepiti del'armi.





Timpani e trombe e tutto ciò che, quando
Serra in campo le schiere, osserva Marte,
i suoi turbini spessi accelerando,
nela dotta sonata esprime l'arte,
e tuttavia moltiplica sonando
le tempeste de' groppi in ogni parte;
e mentr'ei l'armonia così confonde,
il suo competitor nulla risponde.

Poi tace e vuol veder se l'augelletto
col canto il suon per pareggiarlo adegua.
Raccoglie quello ogni sua forza al petto,
né vuole in guerra tal pace né tregua.
Ma come un debil corpo e pargoletto
esser può mai ch'un sì gran corso segua?
Maestria tale ed artificio tanto
semplice e natural non cape un canto.

Poiché molte e molt'ore arditamente e franca
Pugnò del pari la canora coppia,
ecco il povero augel ch'alfin si stanca
e langue e sviene e 'nfievolisce e scoppia.
Così qual face che vacilla e manca,
e maggior nel mancar luce raddoppia,
dala lingua che mai ceder non volse
il dilicato spirito si sciolse.

Le stelle, poco dianzi innamorate
di quel soave e dilettevol canto,
fuggir piangendo e dale logge aurate
s'affacciò l'alba e venne il sole intanto.
Il musico gentil per gran pietate
l'estinto corpicel lavò col pianto
ed accusò con lagrime e querele
non men se stesso che 'l destin crudele

ed ammirando il generoso ingegno,
fin negli aliti estremi invitto e forte,
nel cavo ventre del sonoro legno
il volse seppellir dopo la morte.
Né dar potea sepolcro unqua più degno
a sì nobile cadavere la sorte.
Poi con le penne del'augello istesso
vi scrisse di sua man tutto il successo.



G.B. Marino
(1569-1625)

Honoré de Balzac

Il capolavoro sconosciuto (1832)

V'era ancora dell'amore nel grido di Frenhofer. Sembrava avere una specie di civetteria per il semblante della sua donna, e godesse in anticipo del trionfo che la bellezza della vergine avrebbe riportato su quello di una vera giovinetta [...]

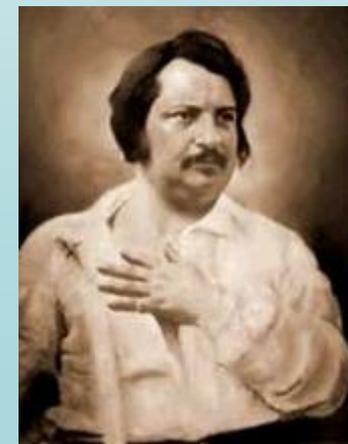
«Ebbene! Eccolo là» disse il vegliardo coi capelli in disordine, il volto infiammato da una esaltazione soprannaturale, gli occhi sfavillanti, e ansante come un giovane ebro d'amore. «Ah, ah!» esclamò «voi [si rivolge ai pittori Porbus e Poussin, invitati a vedere il quadro] non vi attendevate tanta perfezione! Voi siete dinanzi a una donna e cercate un quadro. Vi è tanta profondità in questa tela, l'aria è così vera, che non potete più distinguerla dall'aria che ci circonda. Dov'è l'arte? Perduta, scomparsa! Ed ecco le forme stesse d'una giovinetta. Non ho forse ben colto il colore, il vivo della linea che sembra delimitare il corpo? Non è lo stesso fenomeno presentatoci dagli oggetti che si trovano nell'atmosfera come i pesci nell'acqua? Vi stupite che i contorni si distaccano dal fondo? Non sembra che si possa passare la mano su quelle spalle? Così, per sette anni, ho studiato gli effetti dell'accoppiamento della luce e degli oggetti. E quei capelli, forse che la luce non li inonda?... Ma ella ha respirato, credo io!... Quel seno, lo vedete? Ah! Chi non vorrebbe adorarlo in ginocchio? Le carni palpitano. Ella sta per alzarsi, attendete».

«Ma lei vede qualcosa?» chiese Poussin a Porbus.

«No, e lei?»

«Nulla» [...]

«Io vedo solo dei colori confusamente ammassati e contenuti da una quantità di linee bizzarre che formano una muraglia di pittura».



Balzac (1799-1850)



«Non ci inganniamo, allora?» riprese a dire Porbus. Avvicinandosi, scorsero in un angolo della tela la punta d'un piede nudo che usciva da quel caos di colori, di toni, di sfumature indecise, qualcosa come una nebbia senza forma: ma un piede delizioso, un piede vivente! Rimasero pietrificati d'ammirazione dinanzi a quel fenomeno scampato da una incredibile, da una lenta e progressiva distruzione. Quel piede appariva lì come il torso di qualche Venere in marmo di Paros che sorgesse fra le rovine d'una città incendiata.

«Là sotto c'è una donna» esclamò Porbus facendo notare a Poussin gli strati di colore che il vecchio pittore aveva successivamente sovrapposti credendo di perfezionare la sua pittura [...]

Il vegliardo, assorto, non li ascoltava più, e sorrideva a quella donna immaginaria.

«Ma, presto o tardi, si accorgerà che non v'è nulla sulla sua tela» esclamò Poussin.

«Nulla sulla mia tela» disse Frenhofer guardando i due pittori ed il suo preteso quadro [...] Porbus, indeciso, non osò dir nulla; ma l'ansietà impressa sul volto bianco del vegliardo era così crudele, che egli indicò il quadro dicendo: «Guardi!»

Frenhofer contemplò il quadro per un momento e barcollò.

«Nulla, nulla! Ed aver lavorato per dieci anni!». Si sedette e pianse [...] Lanciò sui due pittori uno sguardo sospetto, li accompagnò silenziosamente alla porta dello studio con una prontezza convulsa. Poi, disse loro sulla soglia: «Addio, amici».

Questo addio gelò i due pittori. L'indomani, Porbus preoccupato si recò nuovamente da Frenhofer, ed apprese che egli era morto nella notte, dopo aver bruciato le sue tele.



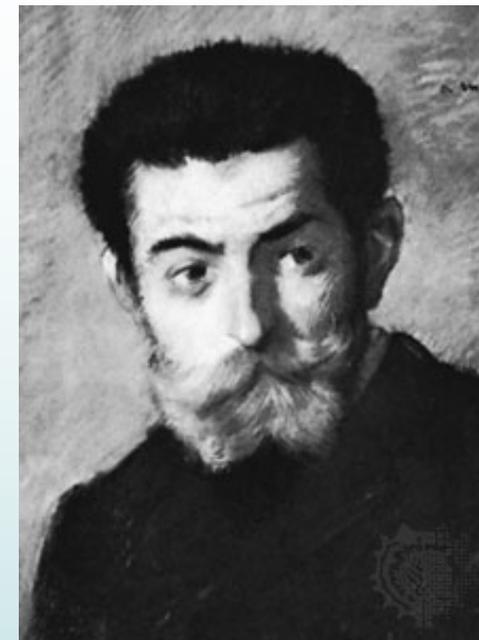
Joris-Karl Huysmans Controcorrente (1884)

Un tempo, a Parigi, la sua tendenza naturale verso l'artificio l'aveva condotto ad abbandonare il vero fiore per la sua immagine fedelmente eseguita, grazie ai miracoli dei caucciù e dei fili, delle percallino e dei taffetà, delle carte e dei velluti.

Possedeva così una meravigliosa collezione di piante tropicali, lavorate dalle dita di profondi artisti, che seguivano la natura a passo a passo, la creavano daccapo, prendevano il fiore fin dalla nascita, lo conducevano a maturità, lo imitavano fino al suo declino; arrivavano a notare le sfumature più infime, i tratti più fuggevoli del suo risveglio o del suo riposo; che osservavano il portamento dei suoi petali, rovesciati dal vento o sgualciti dalla pioggia; che gettavano sulle sue corolle mattiniere gocce di rugiada di gomma; che lo modellavano, in piena fioritura, quando i rami si curvano sotto il peso della linfa, o mentre slancia il suo stelo secco, la sua cupola accartocciata, quando i calici si spogliano e quando le foglie cadono. Quell'arte ammirevole l'aveva a lungo sedotto; ma pensava adesso alla combinazione di un'altra flora. Dopo i fiori fittizi che scimmiettavano i veri, egli voleva dei fiori naturali che imitassero i fiori falsi. Diresse i suoi pensieri in questo senso; non dovette cercare a lungo né andare lontano, poiché la sua casa era situata nel bel mezzo del paese dei grandi orticoltori. Se ne andò semplicemente a visitare le serre del viale di Châtillon e della valle di Aunay, tornò spossato, con la borsa vuota, meravigliato delle follie di vegetazione che aveva visto [...]

Due giorni dopo i carri arrivarono. Con la lista in mano Des Esseintes faceva l'appello, verificava le sue compere ad una ad una [...]

Rimasto solo, guardò quella marea di vegetali che dilagava nel vestibolo; si frammischiavano fra loro, incrociavano le loro spade, i loro kriss, i loro ferri di lance, delineavano un fascio di armi verdi, sul quale ondeggiavano, come gagliardetti barbari, fiori dai toni accecanti e duri [...]



J.K.Huysmans (1848-1907)



«Queste piante, però, sono stupefacenti», si disse; poi indietreggiò e ne abbracciò con uno sguardo il cumulo: il suo scopo era raggiunto, nessuna sembrava reale; la stoffa, la carta, la porcellana, il metallo, sembravano essere stati prestati dall'uomo alla natura per permetterle di creare i suoi mostri. Quando non aveva potuto imitare l'opera umana, essa era stata ridotta a copiare le membrane interne degli animali, a prendere a prestito le vivaci tinte delle loro carni in decomposizione, i magnifici orrori delle loro cancrene.

«Tutto non è che sifilide», pensò Des Esseintes, con l'occhio attratto, fissato sulle orribili tigrature dei Caladium carezzati da un raggio di luce. Ed ebbe la brusca visione di un'umanità incessantemente travagliata dal virus delle antiche età. Dal principio del mondo, di padre in figlio, tutte le creature si trasmettevano l'inconsumabile eredità, l'eterna malattia che ha devastato gli antenati dell'uomo, che ha scavato perfino le ossa ora esumate dei vecchi fossili! Essa era corsa senza mai esaurirsi attraverso i secoli; ancor oggi infieriva, nascondendosi in sofferenze sornione, dissimulandosi sotto i sintomi delle emicranie e delle bronchiti, dei vapori e delle gotte; ogni tanto, saliva alla superficie, attaccando di preferenza le persone mal curate e mal nutrite, esplodendo in monete d'oro, mettendo per ironia, un ornamento di zecchini d'almea sulla fronte dei poveri diavoli, imprimendo, per colmo di miseria, sulla loro epidermide, l'immagine del denaro e del benessere! Ed eccola che riappariva, nel suo primo splendore, sulle foglie colorate delle piante!

- È vero, - proseguì Des Esseintes, tornando al punto di partenza del suo ragionamento, - è vero che per lo più la natura è, da sola, incapace di procreare specie così malsane e così perverse, fornisce la materia prima, il germe e il suolo, la matrice feconda e gli elementi della pianta che l'uomo alleva, modella, dipinge, scolpisce poi a sua guisa. Per quanto ostinata, confusa, limitata sia, si è finalmente sottomessa, e il suo padrone è riuscito a cambiare con reazioni chimiche le sostanze della terra, a usare combinazioni maturate a lungo, incroci lentamente preparati, a servirsi di sapienti talee, di metodici innesti, e adesso le fa spuntare fiori di colori diversi sullo stesso ramo, inventa per essa nuovi toni, modifica, a suo piacere, la forma secolare delle sue piante, leviga i blocchi, finisce gli abbozzi, li segna con il suo stampo, vi imprime il suo sigillo d'arte.

- Non c'è che dire, - disse, riassumendo le sue riflessioni; - l'uomo può in pochi anni ottenere una selezione che la pigra natura non può mai produrre se non dopo secoli; decisamente, con i tempi che corrono, gli orticultori sono i soli veri artisti.



Victor Hugo

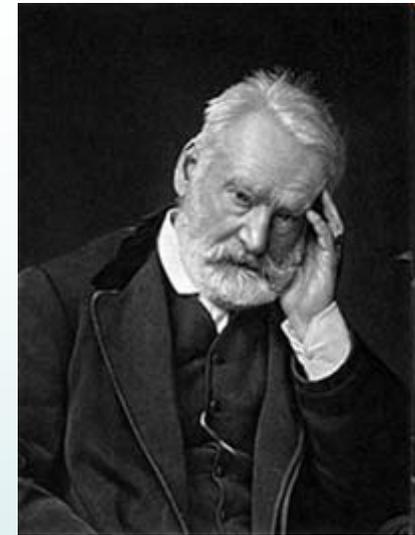
Notre-Dame de Paris (1831)

- Che diavolo sono questi vostri libri?
- Eccovene uno – disse l'arcidiacono.

E aprendo la finestra della cella, indicò col dito l'immensa chiesa di Notre-Dame, a cui la sagoma nera delle due torri, dei fianchi di pietra, della groppa mostruosa davano l'aspetto, spiccando sul cielo stellato, di una enorme sfinge a due teste accovacciata in mezzo alla città.

L'arcidiacono considerò per qualche tempo in silenzio il gigantesco edificio, quindi tese con un sospiro la destra verso il libro stampato aperto sul tavolo, la sinistra verso Notre-Dame, e volgendo tristemente lo sguardo dal libro alla chiesa:

- Ahimè! – disse – questo ucciderà quella.



V.Hugo (1802-1885)





[HOME PAGE](#)

ECFRASI



Il termine, attestato in italiano a partire dalla seconda metà del XVI secolo, deriva dal greco antico *ekphrasis* (da *ekphràzo* = "esporre, descrivere con eleganza"), e indica la descrizione di oggetti, persone, situazioni, luoghi eseguita in modo da porre l'oggetto davanti agli occhi con vivida chiarezza (in greco *enárghēia*, in latino *evidentia*). Tra i soggetti dell'*ecfrasi* vi è anche la descrizione di opere d'arte, elaborata con stile virtuosistico e forza espressiva tali da rivaleggiare con la cosa stessa descritta. In tale ambito poesia e pittura, arti sorelle, vengono associate in un rapporto di complementarità e integrazione (in antico si è potuto qualificare Omero come «il più grande pittore» e Fidia come «il miglior poeta»), ma anche di competizione. Risale al VI sec. a.C. l'affermazione di Simonide secondo cui la pittura è poesia muta e la poesia è pittura parlante: concetto che dà preminenza alla scrittura, dal momento che i libri parlano mentre i dipinti sono muti (concetto ripreso ancora nell'Ottocento da Schelling, che nel suo *Laocoonte* affermerà che la poesia è arte del tempo, racconta azioni, mentre la pittura e la scultura sono arti dello spazio, disegnano corpi). La formula oraziana ***ut pictura poesis***, che pone sullo stesso piano le due arti, sarà accolta pienamente in età umanistica e rinascimentale, divenendo l'emblema della correlazione tra parola e immagine.

La descrizione di opere d'arte può essere considerata un genere a se stante, praticato ininterrottamente fino alla tarda antichità e quindi ripreso con vigore in età umanistica e rinascimentale. Già Omero aveva descritto accuratamente quanto raffigurato sullo scudo costruito da Efesto per Achille dopo la morte di Patroclo ([Iliade XVIII](#)). Riferimenti a opere d'arte, utilizzate per esemplificare teorie letterarie, si trovano in Aristotele, in Cicerone, in Quintiliano, in Plutarco e soprattutto in **Luciano di Samosata** (II sec. d.C.), che frequentemente cita esempi figurativi tratti dall'arte antica e contemporanea, traducendo con grande efficacia in parole i soggetti, l'organizzazione delle immagini, i gesti delle figure, il modo con cui l'artista rappresenta emozioni e sentimenti, conservando così intatta per noi la memoria di capolavori pittorici e scultorei andati perduti, come ad esempio la femmina di ippocentauro di [Zeusi](#), o *La Calunnia* di [Apelle](#).

Diffuso nella lirica del Duecento è il motivo dell'amante timido che porta dipinta nel cuore l'immagine dell'amante, registrata così come il pittore fa la copia del proprio modello (ad esempio in [Giacomo da Lentini](#)). All'autore di un ritratto vero fa invece riferimento Petrarca in due sonetti dedicati a Simone Martini, cui il poeta avrebbe appunto commissionato il ritratto (perduto) di Laura ([Canzoniere](#) LXXVII e LXXVIII). Inizialmente il poeta esalta il momento divino della creazione artistica (Simone dipinge *in paradiso*, ossia guardando direttamente l'idea della bellezza di Laura), cui però subentra una delusione dal momento che, per quanto alta e spirituale sia la creazione artistica, essa non è in grado di infondere voce e intelletto alla creatura, cosa che invece capita nel mito narrato da Ovidio (*Metamorfosi* X, 243-297), dove la statua d'avorio scolpita da [Pigmalione](#), che questi chiama Galatea, è talmente bella da far innamorare lo scultore e alla fine viene trasformata da Venere, impietosita per lo struggimento dell'artista, in una autentica donna in carne e ossa. È tuttavia con Dante che si può parlare di vera e propria *ecfrasi*, nelle descrizioni che il poeta, nella seconda cantica della *Commedia* (*Purgatorio* X e XII), offre degli straordinari intagli che illustrano gli esempi della cornice dei superbi, superiori alla natura (a sua volta superiore all'arte) in quanto opera di Dio stesso (*Colui che mai non vide cosa nova/ produsse esto visibile parlare,/ novello a noi perché qui non si trova [...] Morti li morti e i vivi parean vivi*). Vengono descritti prima gli esempi di umiltà scolpiti sulle pareti: l'annunciazione dell'arcangelo Gabriele a Maria ([Purg.X, 34-45](#)), la processione dell'Arca dell'alleanza davanti a cui danza il re David, l'imperatore Traiano che accoglie la preghiera di una vedova; poi gli esempi di superbia punita scolpiti sul pavimento: la caduta di Lucifero dal cielo, Briareo, che aveva tentato la scalata al cielo insieme agli altri giganti, trafitto dai fulmini di Giove, Nembrot ai piedi della torre di Babele, Niobe, superba regina di Tebe, che guarda afflitta i cadaveri dei propri figli, Saul morto a Gelboé ([Purg.XII, 25-42](#)), Aracne trasformata in ragno da Minerva ([Purg.XII, 43-45](#)) e ancora altri esempi, che si concludono con la rappresentazione di Troia incendiata e distrutta.



Sulla scia di Petrarca (anche nella scelta di un doppio sonetto), molti poeti rinascimentali adottano il ritratto come soggetto di loro componimenti, dialogando con l'immagine raffigurata e spesso ponendo più o meno esplicitamente in competizione pittura e poesia. Tra i numerosi testi di questo genere ricordiamo quelli di [B.Castiglione](#) (scritti nel 1506 in riferimento a un ritratto di Elisabetta Gonzaga duchessa di Urbino), [P.Bembo](#) (dedicati a un ritratto femminile di G.Bellini, oggi perduto), [G.Della Casa](#) (dedicati al ritratto, eseguito da Tiziano, della veneziana Elisabetta Quirini), [L.Battiferri](#) (che commenta in un sonetto il proprio stesso ritratto, eseguito dal Bronzino, che a sua volta farà seguire una replica in versi), [T.Tasso](#) (in omaggio a Marfisa d'Este e all'autore del suo ritratto) e [G.B.Marino](#) (che dedica un madrigale alla *Testa di Medusa* dipinta da Caravaggio, pittore dal quale anche il poeta era stato ritratto).

Poesia e pittura sono strettamente congiunte nella produzione artistica del preraffaellista **Dante Gabriele Rossetti** (1828-1882). Trasse ispirazione da Dante, in particolare dalla *Vita nova*, che gli ispirò alcuni dipinti (*Il primo anniversario della morte di Beatrice*, *Il saluto di Beatrice*, *Beata Beatrix*), e nelle numerose lettere ad amici commentò efrasticamente le proprie opere, componendo anche alcuni sonetti su quadri di Mantegna, Giorgione, Ingres, Memling e di sua mano ([Proserpina](#)).

Nel *Trionfo della morte* (1894) [D'Annunzio](#) descrive le scene di fanatismo religioso popolare che si svolgono nel santuario di Casalbordino ispirandosi al quadro *Il voto* (1883) dell'amico F.P.Michetti.

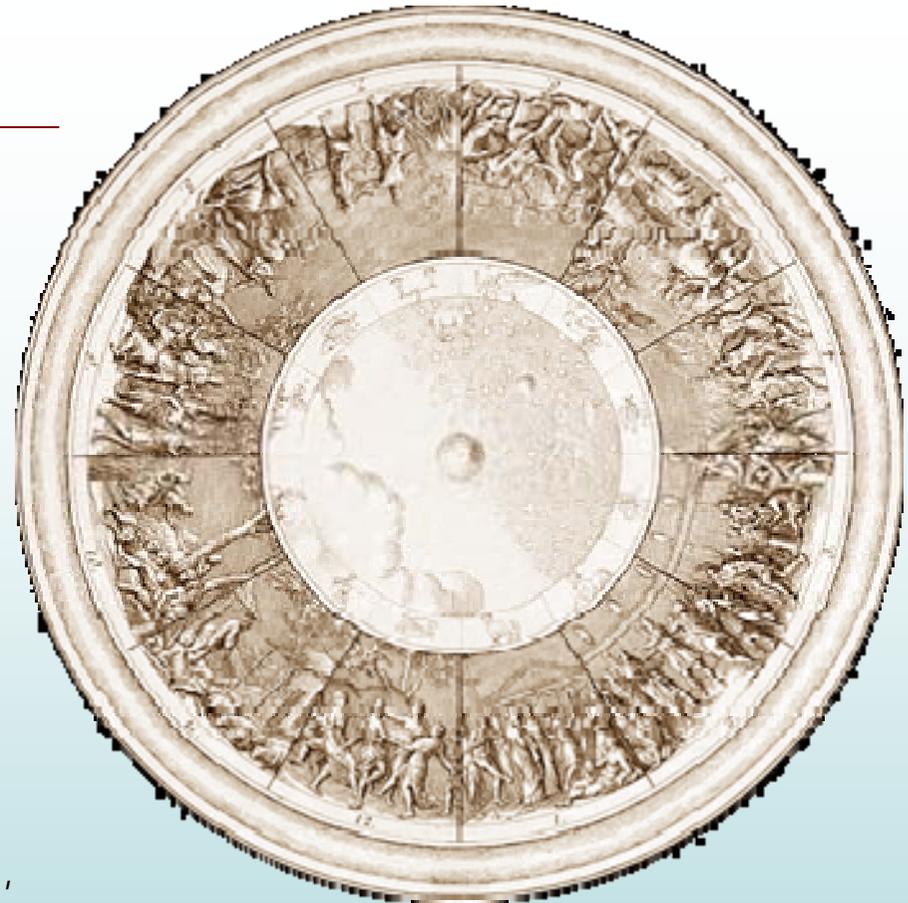
A conclusione di questo rapido excursus sul rapporto tra poesia e pittura, ricordiamo almeno, tra la grande quantità di materiale qui rimasta necessariamente esclusa, alcuni celebri racconti basati sullo scambio tra arte e vita: *Il ritratto ovale* (1845) di [E.A.Poe](#); *Il ritratto di Dorian Gray* (1891) di [O.Wilde](#); *Il modello di Pickman* (1927) dell'americano [H.Ph.Lovecraft](#), uno dei maggiori scrittori del genere horror.



Omero

Lo scudo di Achille (*Iliade* XVIII 478 ss.)

E fece per primo uno scudo grande e pesante, ornandolo dappertutto; un orlo vi fece, lucido, triplo, scintillante, e una tracolla d'argento. Erano cinque le zone dello scudo, e in esso fece molti ornamenti coi suoi sapienti pensieri. Vi fece la terra, il cielo e il mare, l'infaticabile sole e la luna piena, e tutti quanti i segni che incoronano il cielo, le Pleiadi, l'Iadi e la forza d'Orione e l'Orsa, che chiamano col nome di carro: ella gira sopra se stessa e guarda Orione, e sola non ha parte dei lavacri d'Oceano. Vi fece poi due città di mortali, belle. In una erano nozze e banchetti; spose dai talami, sotto torce fiammanti guidavano per la città, s'alzava molto «Imeneo!», giovani danzatori giravano, e fra di loro flauti e cetre davano suono; le donne dritte ammiravano, sulla sua porta ciascuna. E v'era del popolo nella piazza raccolto: e qui una lite sorgeva: due uomini leticavano per il compenso d'un morto; uno gridava d'aver tutto dato, dichiarandolo in pubblico, l'altro negava d'aver niente avuto. Entrambi ricorrevano al giudice, per aver la sentenza, il popolo acclamava ad entrambi [...]



Ch.N. Cochin, *Lo scudo di Achille* (1715),
acquaforte su disegno di N.Vleughels



Luciano

La femmina di ippocentauro di Zeusi (*Zeusi o Antioco*)

Fu proprio Zeusi a dipingere, tra le sue più ardite creazioni, una femmina di ippocentauro, che per di più era rappresentata nell'atto di allattare i suoi gemelli, due piccoli ippocentauri appena nati. Una copia di questo dipinto si trova ora ad Atene, eseguita con fedele accuratezza sull'originale. Quanto al dipinto autentico, invece, si diceva che il generale Silla lo avesse inviato in Italia insieme alle altre prede di guerra e che, dopo l'affondamento della nave che li trasportava [...] tutta la mercanzia fosse andata perduta, compreso il dipinto. Tuttavia, se non altro, ho potuto vedere la copia del dipinto e ve la descriverò quanto meglio potrò, sebbene io non sia affatto uno del mestiere [...]

Adagiata sopra un tappeto di erba rigogliosa è dipinta la centaura; questa è rappresentata con tutto il corpo equino disteso a terra; le zampe posteriori sono allungate indietro, la parte del corpo che è simile al busto di una donna è invece leggermente sollevata e si appoggia sul gomito. Le zampe anteriori non sono ancora distese come ci si potrebbe aspettare nella posizione adagiata su un fianco, ma una zampa è piegata, con lo zoccolo abbassato, e sembra in procinto di inginocchiarsi, mentre l'altra, al contrario, si sta drizzando ed è ben fissata al suolo, come fanno i cavalli quando stanno per saltare. La madre tiene sollevato tra le sue braccia uno dei due figli e lo nutre porgendogli il seno, come fanno le donne, l'altro invece riceve il latte dalle mammelle di cavalla, come un puledro. Nella parte superiore del dipinto, come su un punto di vedetta, si trova un ippocentauro, evidentemente il marito della femmina che sta allattando i suoi piccoli in due modi diversi [...] Le altre qualità del quadro, che non sono completamente afferrabili per profani come me, ma che tuttavia mostrano tutta la potenza della sua abilità tecnica – mi riferisco, per esempio, alla precisione delle linee, alla calcolata commistione dei colori e all'abilità della pennellata, all'uso corretto delle ombreggiature, al calcolo delle misure, all'esatta proporzione delle parti che si fondono in un'armonica unità - devono essere ammirate dagli allievi dei pittori, fa parte infatti del loro lavoro conoscerle.



Luciano

La Calunnia di Apelle

Sulla destra siede un uomo che ha orecchie grandissime molto simili a quelle di Mida; egli protende la mano verso la Calunnia che ancora sta avanzando verso di lui. In piedi gli stanno vicino due donne: l'ignoranza – credo – e il Sospetto. Dall'altra parte del quadro sta arrivando la Calunnia, una donna straordinariamente bella, ma infuocata e agitata, come se fosse in preda all'ira e al furore. Porta una fiaccola accesa nella sinistra e con l'altra mano trascina per i capelli un giovane che tende le mani al cielo e chiama a testimoni gli dèi. Le fa da guida un uomo pallido e deforme, con occhi acuti e scheletrito come chi ha avuto una lunga malattia. Inoltre, ad accompagnare la Calunnia ci sono altre due donne, che la incitano, la coprono e l'adornano. Come mi spiegò la guida che illustrò il quadro, una era l'Insidia e l'altra era la Frode. Dietro le seguiva una donna completamente vestita a lutto, con vesti nere e lacere – penso che il suo nome fosse Pentimento. In ogni caso essa si voltava indietro piangendo, e guardava piena di vergogna la Verità che stava avanzando

Il soggetto divenne celebre in età rinascimentale, quando venne per la prima volta realizzato in figure come illustrazione di un testo, il volgarizzamento del dialogo luciano eseguito da Bartolomeo della Fonte, nella cui introduzione viene esaltata la parola scritta che vince il potere distruttivo del tempo, superando in ciò le arti figurative. Su di esso si cimentarono poi diversi artisti, tra cui Andrea Mantegna, [Sandro Botticelli](#) e Federico Zuccari.



Sandro Botticelli,
La Calunnia (1495),
Firenze, Uffizi

«Certa è l'intenzione del pittore di ricreare una grande opera di pittura perduta; ne fanno fede l'attenta adesione all'*ékphrasis* e lo comprova l'ambientazione architettonica all'antica, arricchita significativamente da un bassorilievo [in basso a destra] che ricrea la Famiglia dei centauri di Zeusi» (L .Faedo)



Giacomo da Lentini

Meravigliosamente

Meravigliosa-mente
un amor mi distringe
e soven ad ogn'ora.
Com'omo che ten mente
in altro exemplo pinge
la simile pintura,
così, bella, facc'eo,
che 'nfra lo core meo
porto la tua figura.

In cor par ch'eo vi porti,
pinta como parete,
e non pare di fore;
o Deo, co' mi par forte
non so se vi savete,
con' v'amo di bon core,
ca son sì vergognoso
ca pur vi guardo ascoso,
e non vi mostro amore.

Avendo gran disio,
dipinsi una pintura,
bella, voi simigliante,
e quando voi non vio
guardo 'n quella figura
e par ch'eo v'aggia avante:
sì com'om che si crede
salvare per sua fede,
ancor non via davante
[...]



La Scuola Siciliana, fiorita all'inizio
del Duecento alla corte di Federico II



Petrarca

Canzoniere LXXVII

Per mirar Policleto a prova fiso
con gli altri ch'ebber fama di quell'arte
mill'anni, non vedrian la minor parte
de la beltà che m'ave il cor conquiso.

Ma certo il mio Simon fu in paradiso
onde questa gentil donna si parte:
ivi la vide, e la ritrasse in carte
per far fede qua giù del suo bel viso.

L'opra fu ben di quelle che nel cielo
si ponno immaginar, non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo.

Cortesia fe', né la potea far poi
che fu disceso a provar caldo e gielo,
e del mortal sentiron gli occhi suoi



Simone Martini
(1284-1344)

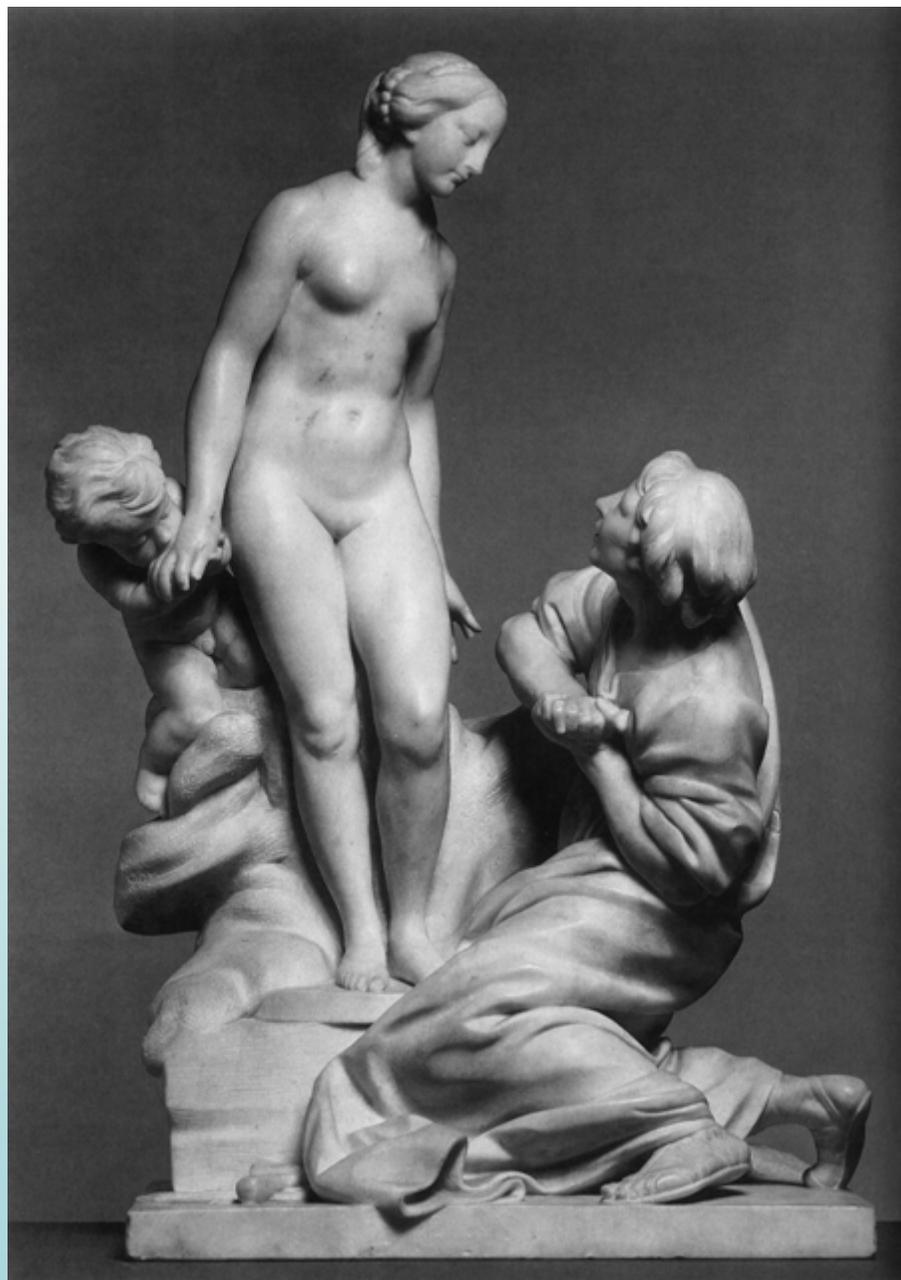


Canzoniere LXXVIII

Quando giunse a Simon l'alto concetto
ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
s'avesse dato a l'opera gentile
colla figura voce ed intellecto,
di sospir' molti mi sgombrava il petto,
che ciò ch'altri à più caro, a me fan vile;
però che 'n vista ella si mostra humile
promettendomi pace ne l'aspetto.

Ma poi ch'i' vengo a ragionar col lei,
benignamente assai par che m'ascolte,
se risponder sapesse a' etti miei.

Pigmalion, quanto lodar ti dèi
de l'immagine tua, se mille volte
n'avesti quel ch'i' sool una vorrei.

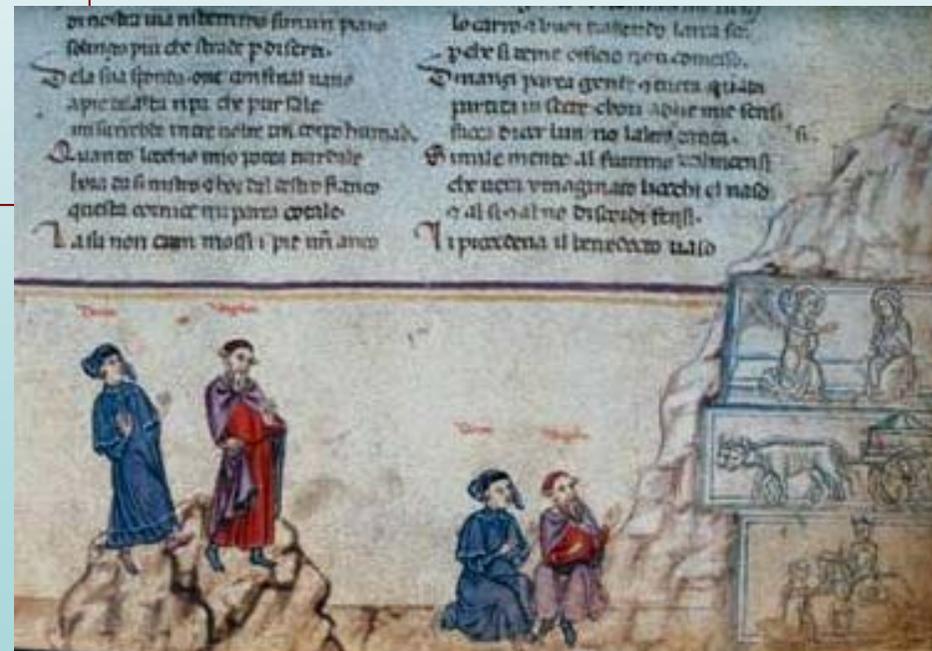


Étienne-Maurice Falconet,
Pigmaliote e Galatea (1763),
Parigi, Louvre

Purgatorio X, 34-45

L'angel che venne in terra col decreto
de la molt' anni lagrimata pace,
ch'aperse il ciel del suo lungo divieto,
dinanzi a noi pareva sì verace
quivi intagliato in un atto soave,
che non sembiava imagine che tace.

Giurato si saria ch'el dicesse 'Ave!';
perché iv' era imaginata quella
ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;
e avea in atto impressa esta favella
'*Ecce ancilla Dei*', propriamente
come figura in cera si suggella.



MS. Holkham misc. 48, p.75,
Bodleian Library, University of Oxford



Purgatorio XII, 25-42

Vedea colui che fu nobil creato
più ch'altra creatura, giù dal cielo
folgoreggiando scender, da l'un lato.

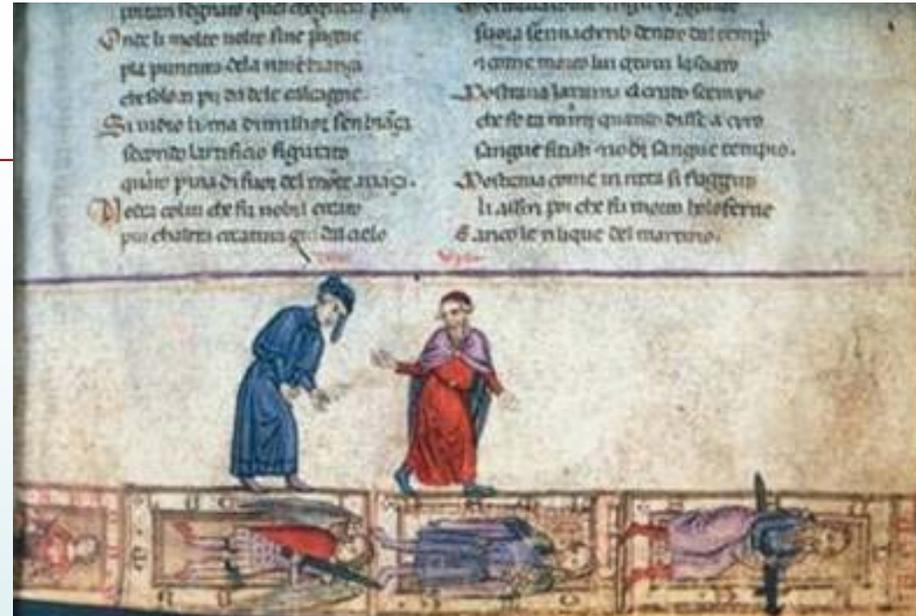
Vedèa Briareo fitto dal telo
celestial giacer, da l'altra parte,
grave a la terra per lo mortal gelo.

Vedea Timbreo, vedea Pallade e Marte,
armati ancora, intorno al padre loro,
mirar le membra d'i Giganti sparte.

Vedea Nembròt a piè del gran lavoro
quasi smarrito, e riguardar le genti
che 'n Sennaàr con lui superbi fuoro.

O Niobè, con che occhi dolenti
vedea io te segnata in su la strada,
tra sette e sette tuoi figliuoli spenti!

O Saùl, come in su la propria spada
quivi parevi morto in Gelboè,
che poi non sentì pioggia né rugiada!



MS. Holkham misc. 48, p.79,
Bodleian Library, University of Oxford



Purgatorio XII, 43-45

O folle Aragne, sì vedea io te
già mezza ragna, trista in su li stracci
de l'opera che mal per te si fé.



Gustave Doré,
illustrazione per *Purgatorio XII*



Baldassar Castiglione

Elisabetta Gonzaga (*Sonetti del specchio*)

Ecco la bella fronte, e 'l dolce nodo,
gli occhi, i labri formati in Paradiso,
e 'l mento dolcemente in sé diviso
per man d'Amor composto, e in dolce modo.

O vivo mio bel sol, perché non odo
le soavi parole, e 'l dolce riso
sì come chiaro veggio il sacro viso,
per cui sempre pur piango, e mai non godo?

E voi cari, beati, et dolci lumi
per far gli oscuri miei giorni più chiari
passate havete tanti monti, e fiumi.

Hor qui nel duro essiglio in pianti amari,
sostinete, ch'ardendo, i' me consumi,
ver' di me più che mai scarsi et avari.

Quando il tempo che 'l ciel con gli anni gira,
havrà distrutto questo fragil legno,
com'hor qualche marmoreo antico segno,
Roma, tra due roine ogn'huom ammira,

verran quei, dove ancor qui vita non spira,
a contemplar l'espressa in bel disegno
beltà divina da l'humano ingegno,
onde alcun havrà invidia a c'hor sospira.

Altri, a cui nota sia vostra sembianza,
e di mia mano insieme in altro loco
vostro valore, e 'l mio martir depinto,

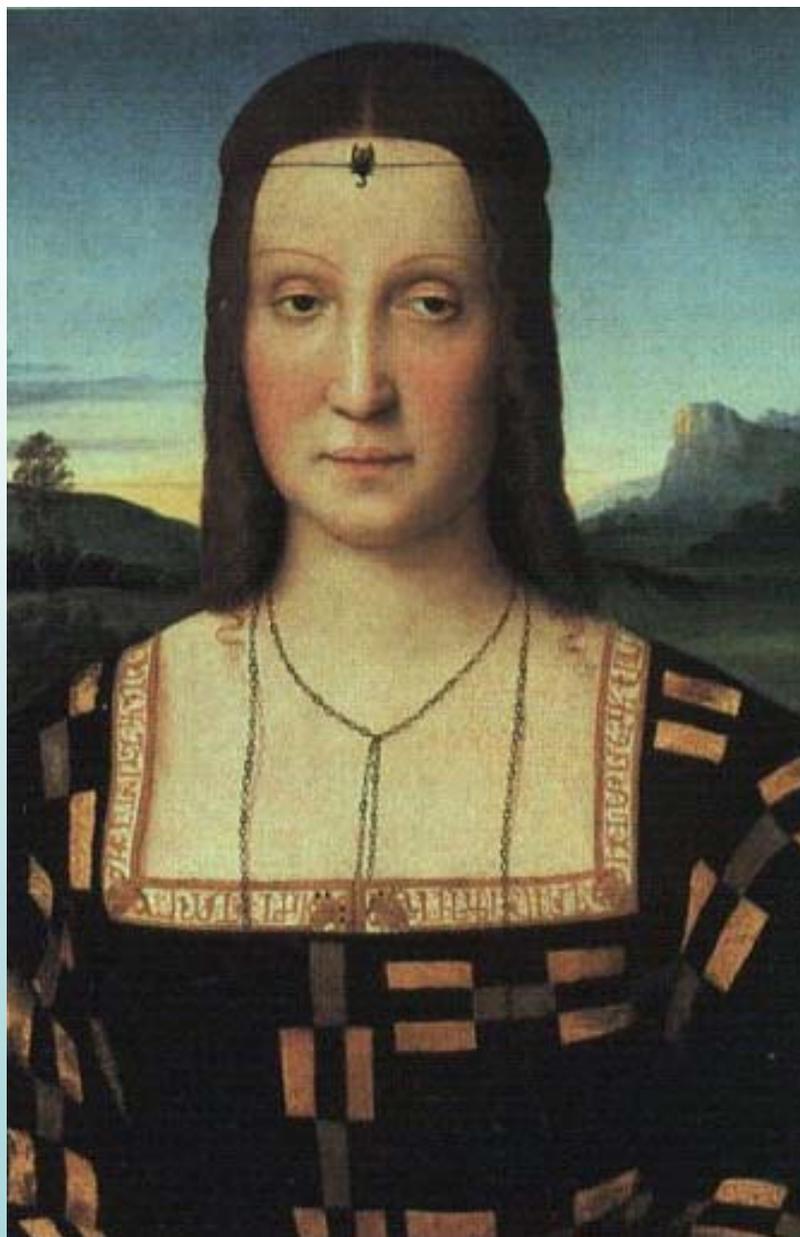
quest'è certo diran quel chiaro fuoco,
ch'acceso da desio più che speranza,
nel cuor del Castiglion mai non fia estinto.



[ZOOM](#)

Il primo sonetto riguarda il presente (*Ecco... qui*), nel rapporto tra l'autore e il ritratto; il secondo rimanda al futuro (*Quando*), proiettando il ritratto davanti a possibili spettatori diversi da chi parla ora.

La scelta del doppio sonetto indica chiaramente come modello Petrarca.



Raffaello, *Ritratto di Elisabetta Gonzaga* (ca 1504), Firenze, Uffizi.

A lei probabilmente si riferisce Castiglione nei due sonetti.



Pietro Bembo

Rime XIX-XX (1530)

O imagine mia celeste e pura,
che splendi più che 'l sole agli occhi miei
e mi rassembri 'l volto di colei,
che scolpita ho nel cor con maggior cura,

credo che 'l mio Bellin con la figura
t'abbia dato il costume anco di lei,
che m'ardi, s'io ti miro, e per te sei
freddo smalto, a cui giunse alta ventura.

E come donna in vista dolce, umile,
ben mostri tu pietà del mio tormento;
poi, se mercé ten' prego, non rispondi.

In questo hai tu di lei men fero stile,
né spargi sì le mie speranze al vento,
ch'almen, quand'io ti cerco, non t'ascondi.

Son questi quei begli occhi, in cui mirando
senza difesa far perdei me stesso?
È questo quel bel ciglio, a cui sì spesso
invan del mio languir mercé dimando?

Son queste quelle chiome, che legando
vanno il mio cor, sì ch'ei ne more expresso?
O volto, che mi stai ne l'alma impresso,
perch'io viva di me mai sempre in bando,

parmi veder ne la tua fronte Amore
tener suo maggior seggio, e d'una parte
volar speme, piacer, tema e dolore;

da l'altra, quasi stelle in ciel consparte,
quinci e quindi apparir senno, valore,
bellezza, leggiadria, natura et arte.



Giovanni Della Casa *Rime XXXIII-XXXIV (1546)*

Ben veggio io, Tiziano, in forme nove
l'idolo mio, che i begli occhi apre e gira
in vostre vive carte, e parla e spira
veracemente, e i dolci membri move;

e piacemi che 'l cor doppio ritrove
il suo conforto, ove talor sospira,
e, mentre che l'un volto e l'altro mira,
brama il vero trovar, né sa ben dove.

Ma io come potrò l'interna parte
formar già mai di questa altera imago,
oscuro fabro a sì chiara opra eletto?

Tu, Febo, poi ch'Amor men rende vago,
reggi il mio stil, che tanto alto subietto
fia somma gloria a la tua nobil arte.

Son queste, Amor, le vaghe trecce bionde,
tra fresche rose e puro latte sparte,
ch'i' prender bramo, e far vendetta in parte
de le piaghe ch'i' porto aspre e profonde?

È questo quel bel ciglio, in cui s'asconde
chi le mie voglie, com'ei vuol, comparte?
Son questi gli occhi, onde 'l tuo stral si parte?
(Né con tal forza uscir potrebbe altronde).

Deh chi 'l bel viso in breve carta ha chiuso?
(Cui lo mio stil ritrarre indarno prova,
né in ciò me sol, ma l'arte insieme, accuso).

Stiamo a veder la meraviglia nova,
che 'n Adria il mar produce, e l'antico uso
di partorir celesti dee rinova.



Laura Battiferri

Laura Battiferra a Bronzino (ca 1565)

Così nel volto rilucente e vago
la pastorella tua, chiaro CRISERO,
quanto brama il tuo cor casto e sincero
ti mostri aperto, e sii contento e pago,

come la propria mia novella imago,
della tua dotta man lavoro altero,
ogni mio affetto scuopre, ogni pensiero,
quantunque il cor sia di celarlo vago.

E così l'arbocel, ch'ami cotanto,
degnò rival d'Apollo, in fino al cielo
colto da te, mai sempre verde s'erga,

com'io, la tua mercé, di doppio vanto
cingo il mio basso oscuro humile stelo,
per ch'Austro od Aquilon non lo disperga.

Agnolo Bronzino

Risposta (*Rime*, ca 1565)

La casta e bella, ov'io mi sano e 'mpiago,
mia DAFNE, o bella e casta DAFNE, il vero
più chiaro scuopre, il vivo bianco e nero
girando, che bel piè tranquillo lago.

Ed io che 'n lei, come l'alato Mago
vuol, son cangiato, altro non veggio o chero
c'honestate e beltade, onde l'intero
scorger forse potei vostr'almo, e sago.

E non pur gl'occhi, ov'Amor chiaro e santo
regna, fermar nel fortunato velo,
c'ha d'honore e virtù l'intera verga:

ma questa mano inferma, oimè, di tanto
scemò del ver che per vergogna il celo,
e temo Lete ogni su' oprar somerga.

«Inizia la Battiferri, augurando al pittore [Crisero = "d'oro", ossia Bronzino] che il volto della sua pastorella [sotto cui si cela Laura] mostri quel che il cuore desidera con la stessa fedeltà e limpidezza con cui il ritratto che lui ha dipinto ha saputo penetrare nel suo animo, fino a scoprirne ogni affetto e ogni pensiero, al di là di ogni resistenza [...] Bronzino risponde con una efficace immagine fisica di trasparenza: gli occhi della sua Dafne scoprono il suo cuore in modo più chiaro di quanto l'acqua di un lago tranquillo non faccia vedere il bel piede che vi è immerso. E rilancia: egli può vedere e rappresentare tutto di lei perché per amore si è trasformato in lei, e ne ha assorbito le qualità interiori» (L.Bolzoni).



[ZOOM](#)



A. Bronzino, Ritratto di Laura Battiferri (ca 1560), Firenze, Palazzo Vecchio.

Si tratta di un ritratto straordinario di poetessa, «di una eleganza fredda e distante, di una forza tutta interiore [...] tanto che lo si può commentare usando alcuni versi che lo stesso Bronzino, poeta/pittore, le ha indirizzato: “tutta dentro di ferro, e fuor di ghiaccio”, “’n dura scorza alma rinchiusa”. A sua volta però il ritratto penetra nell’interiorità della donna, comunicandoci l’intensa vita intellettuale, la creatività artistica che la contraddistinguevano. Con strumenti diversi vengono evocati la sua natura di poetessa e il dialogo profondo che intrattiene con i grandi della nostra letteratura; il profilo con il naso accentuato ha un immediato riscontro in un celebre ritratto dantesco, mentre le mani dalle dita affusolate tengono aperto un libro su cui possiamo leggere due sonetti di Petrarca, il LXIV e CCXL: due testi non contigui, dunque, che indicano che il libro non è il *Canzoniere*, ma una personale antologia, costruita dalla donna, o dal pittore che la rappresenta, secondo un uso che si era affermato proprio nella seconda metà del Cinquecento» (L. Bolzoni)



Torquato Tasso

Marfisa d'Este (*Rime* 898, 899)

Saggio pittore, hai colorita in parte
la beltà che non ha forma o misura,
miracolo del cielo e di natura
ch'aduna in lei ciò che fra mille ei parte;

e perde la tua mano ardita e l'arte
da così vaga angelica figura;
ma quel ch'ella n'adombra e quasi oscura
avanza il bel de le più dotte carte.

E maggior pregio il tuo felice stile
ha qui perdendo che vincendo altrove,
perché il seren de le stellanti ciglia

e del bel volto sol l'aria gentile
tutte l'opere può, tutte le prove
e superar ogni altra meraviglia.

Dipinto avevi l'or de' biondo crini
e de le guance le vermiglie rose,
e quella bocca in cui natura pose
quasi caro tesor perle e rubini;

e 'l bianco petto e i suoi dolci confini,
e mille vaghe altere e nove cose
in prima non vedute, or non ascose,
e volevi ritrar gli occhi divini,

ma dicesti fra te. «La terra e 'l mare
non ha color ch'esprima il puro lume,
né 'l tempreria, se rinascesse, Apelle.

Pur, chi formar li vuol, poggi a le stelle,
ché santo Amor gli presterà le piume,
e furi al ciel le fiamme sue più chiare».

«Nell'agosto 1583 Marfisa d'Este (1554 ca.-1608), figlia di Francesco d'Este, zio del duca Alfonso II e moglie, in seconde nozze, di Alderano Cybo marchese di Carrara, invitò il poeta nella propria villa di Medelana, permettendogli di sottrarsi per qualche tempo alla prigionia in Sant'Anna. Negli stessi giorni, la nobildonna, in compagnia di altre signore, si fece ritrarre dal pittore fiorentino Filippo Paladini (1544-1614) e per l'occasione Tasso non mancò di omaggiare in versi l'artista e la benefattrice» (F.Pich).



Giovan Battista Marino

La Gorgone (*La Galeria*)

Or quai fian nemici che freddi marmi
non divengan repente
in mirando, Signor, nel vostro scudo
quel fier Gorgone e crudo,
cui fanno orribilmente
volumi viperini
squallida pompa e spaventosa ai crini?
Ma che? poco fra l'armi
a voi fia d'uopo il formidabil mostro:
ché la vera Medusa è il valor vostro.

Caravaggio, *Testa di Medusa* (1598),
Firenze, Uffizi





Dante Gabriele Rossetti

Proserpina (*Ballads and Sonnets II*, 1881)

Lungi è la luce che in su questo muro
rifrange appena, un breve istante scorta
del rio palazzo alla soprana porta.
Lungi quei fiori d'Enna, O lido oscuro,
dal frutto tuo fatal che omai m'è duro.
Lungi quel cielo dal tartareo manto
che quì mi cuopre: e lungi ahi lungi ahi quanto
le notti che saran dai dì che furo.

Lungi da me mi sento; e ognor sognando
cerco e ricerco, e resto ascoltatrice;
e qualche cuore a qualche anima dice,

(di cui mi giunge il suon da quando in quando,
continuamente insieme sospirando) -
"Oimè per te, Proserpina infelice!"

«Sono convinto», dichiara Rossetti nel 1870, «di essere principalmente un poeta (entro i limiti delle mie facoltà) e che siano le mie tendenze poetiche a dare valore ai miei dipinti; solo perché la pittura, diversamente dalla poesia, è un mezzo di sostentamento, ho espresso la mia arte poetica principalmente in quella forma [...] molti dei miei dipinti sono solo un mezzo per guadagnarmi da vivere, mentre i miei versi, non avendo fini economici, sono rimasti incorrotti».



D.G. Rossetti, *Proserpina* (1874),
Londra, Tate Gallery



Gabriele D'Annunzio

Casalbordino (*Il trionfo della morte*, 1894)



[ZOOM](#)

Mucchi di corpi umani inerti ingombravano il pavimento; tra mezzo ai quali apparivano volti lividi, bocche sanguinanti, fronti polverose, crani calvi, capelli bianchi. Erano quasi tutti vecchi, svenuti per lo spasimo davanti all'altare, portati là a braccia, ammucchiati come cadaveri in tempo di pestilenza [...] Mille braccia si tendevano verso l'altare, con una frenesia selvaggia. Le femmine si trascinarono su le ginocchia, singhiozzando, strappandosi i capelli, percotendosi le anche, battendo la fronte nella pietra, agitandosi come in convulsioni demoniache. Talune, carponi sul pavimento, sostenendo su i gomiti e su i pollici dei piedi scalzi il peso del corpo orizzontale, avanzavano a poco a poco verso l'altare; strisciavano come rettili. Si contraevano puntando i pollici, con piccole spinte consecutive; e apparivano fuori della gonna le piante callose e giallastre, i malleoli sporgenti e acuti. Le mani aiutavano di tratto in tratto lo sforzo dei gomiti; tremavano intorno alla bocca che baciava la polvere, presso alla lingua che nella polvere segnava croci con la saliva mista di sangue. E su quelle tracce sanguigne i corpi striscianti passavano senza cancellarle, mentre davanti a ciascuna testa un uomo alzato batteva con la punta di un bastone il pavimento per indicare la via dritta verso l'altare [...] Non le femmine soltanto ma i vecchi, gli adulti, i giovinetti, per giungere all'altare, per esser degni di sollevare gli occhi verso l'Immagine, si assoggettavano al supplizio. Ciascuno posava la lingua là dove l'altro aveva già lasciato il vestigio umido; ciascuno batteva il mento o la fronte là dove l'altro aveva già lasciato un brano di pelle o una goccia di sangue e il sudore e le lacrime. Improvviso un raggio di luce radente, dalla porta maggiore penetrando per gli interstizii della calca, illuminava le piante dei piedi contratti, incallite su la gleba arida o sul sasso della montagna, difformate, non più umane quasi, ma bestiali [...] Si distendeva talora su i lenti rettili un'onda d'incenso cerulea lentamente; e velava per alcuni attimi quell'umiltà, quella speranza e quel corporale dolore, quasi pietosa.



F.P. Michetti (1851-1929), *Il voto* (1883), Roma, Galleria nazionale d'arte moderna.

Il quadro, presentato all'Esposizione internazionale di Roma, colpisce per le dimensioni (sette metri di lunghezza per due e mezzo di altezza) e per il crudo verismo con cui è descritta la festa di San Pantaleone a Miglianico. L'ammirazione di D'Annunzio nei confronti di questo dipinto è testimoniata dal lungo articolo che egli scrisse nel «Fanfulla della Domenica» (14 gennaio 1883), che avrebbe poi elaborato soprattutto nel *Trionfo della morte*, nelle pagine dedicate al santuario di Casalbordino. «È un interno di chiesa» scrive D'Annunzio «di cui la parete destra non è visibile e la sinistra è tagliata dalla cornice su le figure. Per 'l pavimento i devoti strisciano verso il busto metallico di San Pantaleone: la gente in ginocchio e in piedi si accalca nel fondo [...] e nella mezza ombra degli scalini, più indietro, due vecchi stanno seduti, altri corpi stan gettati al suolo nello sfinimento doloroso del voto compiuto. Ora tutta la terribilità barbara di quel fanatismo, tutta la truce intensità di quella fede, tutta la convulsione di quello spasimo è raccolta nella figura senile che si avvinghia con l'estremo sforzo delle braccia al simulacro d'argento e gli attacca alla bocca la bocca insanguinata. Quell'amplesso è indimenticabile, ha qualche cosa di tragico che atterrisce, ha qualche cosa di sovrumano che attrae».



Edgar Allan Poe

Il ritratto ovale (1845)

[...] Era una fanciulla di rara bellezza, e quanto amabile tanto giuliva. Maledetta fu l'ora in cui conobbe il pittore, e s'innamorò di lui e lo sposò. Lui, un uomo appassionato, studioso, austero, aveva già una sposa nella sua arte. Lei era una fanciulla di rara bellezza, e quanto amabile tanto giuliva; era fatta di luce e di sorriso, ed era festosa come un piccolo cerbiatto; tutto amava, tutto aveva caro; non odiava che l'arte, la sua rivale; non temeva che la tavolozza e i pennelli e gli altri arnesi del dipingere che la privavano della presenza del suo amato. Fu terribile quando sentì il pittore esprimere il desiderio di fare il ritratto anche a lei. Ma era umile e obbediente e per settimane e settimane docilmente sedette nell'alta camera tetra della torre, dove la luce cadeva sulla pallida tela, penetrando dal soffitto. Lui, il pittore, trovava gloria nel suo lavoro, che di ora in ora progrediva sempre più. Ed era un uomo appassionato e strano, d'animo trasognato, che si perdeva in fantasticherie; tanto che non sapeva vedere come la luce che cadeva così lugubre dentro quella torre solitaria consumava la salute e le forze spirituali della sua sposa, che tutti vedevano languire, tranne lui. Eppure essa sorrideva e continuava a sorridere, senza mai lamentarsi, siccome vedeva che il pittore, il quale aveva già grande fama, s'infervorava con entusiasmo alla sua opera, e lavorava giorno e notte per dipingere colei che lo amava tanto ma che ogni giorno più deperiva ed intristiva. E in verità, chi contemplava quel ritratto parlava a bassa voce della sua rassomiglianza come d'una possente meraviglia che provava, oltre la forza, l'amore profondo del pittore per colei ch'egli raffigurava in modo così prodigioso. Ma a lungo andare, come l'opera si avvicinava al suo adempimento, nessuno fu più ammesso alla torre; perché il pittore era tutto preso dalla foga del lavoro, e non distoglieva che di rado gli occhi dalla tela, anche per osservare il viso della sua donna. E non vedeva come i colori che riversava sulla tela venivano tolti dalle gote di colei che gli sedeva dinanzi. E quando settimane e settimane furono passate, e più non restava quasi nulla da fare, null'altro che dare un tocco di pennello alle labbra ed uno agli occhi, lo spirito della giovine donna palpitò ancora come una fiamma al boccio della lampada. Allora il tocco fu dato, alle labbra e agli occhi; e il pittore rimase per un attimo in estasi dinanzi all'opera ch'egli aveva compiuto; ma continuando a contemplarla, subito tremò e si fece pallido e, atterrito, scoppiando in un urlo: "Ma questa è la vita, che ho creato!" si volse a guardare la sua beneamata, la quale era morta.



Oscar Wilde

Il ritratto di Dorian Gray (1891)

[...] Forse se la sua vita fosse divenuta pura, sarebbe riuscito a far scomparire le tracce del peccato dal viso. Forse i solchi del male stavano cancellandosi. Voleva andare a vedere. Prese la lampada dal tavolo, e andò di sopra senza far rumore. Mentre disserrava la porta un sorriso di gioia sfiorò il suo viso stranamente giovane, e gli s'indugiò sulle labbra. Sì: sarebbe stato buono, e quell'odiosa cosa che aveva nascosto non avrebbe più generato l'orrore. Il peso da portare gli pareva ora meno grave.

Entrò silenziosamente, richiuse dietro di sé la porta, a chiave, come faceva sempre, tolse la stoffa purpurea che copriva il quadro. Gli uscì dalle labbra un'esclamazione di dolore e di sdegno. Non riusciva a vedere alcun mutamento, salvo forse negli occhi, dove c'era un'espressione di scaltrezza, e nella bocca, che s'era modellata in una smorfia di ipocrisia. L'opera era sempre nauseante – più ancora di prima se possibile – e la rugiada scarlatta che macchiava la mano pareva più lucente, quasi simile a sangue fresco [...] Sembrava essersi estesa come una lebbra schifosa sulle dita rattrappite [...] Si guardò intorno, e vide il coltello che aveva colpito Basil Hallward. Lo aveva pulito molte volte, e non v'erano macchie. Era lucido, e scintillava. Come aveva ucciso il pittore, così voleva uccidere anche l'opera del pittore e tutto quel che racchiudeva. Così avrebbe ucciso il passato, e una volta morto il passato, sarebbe stato libero. Avrebbe ucciso la mostruosa anima vivente e, senza i suoi odiosi rimproveri, avrebbe finalmente potuto godere la pace. Prese l'arma, e con quella colpì il ritratto.

S'udì un grido e un tonfo. Il grido fu così dolorosamente tremendo che i servi si svegliarono e uscirono dalle camere [...] Entrati, videro appeso al muro uno splendido ritratto del loro padrone, quale l'avevano visto l'ultima volta, in tutta la magnificenza della sua meravigliosa bellezza e gioventù. Per terra giaceva un uomo, morto, con un coltello piantato nel cuore. Era canuto, il viso raggrinzito e ripugnante. Soltanto esaminando gli anelli riuscirono a riconoscerlo.

Howard Phillips Lovecraft

Il modello di Pickman (1927)

La storia è ambientata nei bassifondi di Boston, nella Nuova Inghilterra, dove ancora si avvertono gli echi violenti della caccia alle streghe del XVII secolo. Il narratore racconta all'amico Eliot le circostanze in cui ha visto per l'ultima volta il pittore Pickman (capace di fissare sulla tela figure mostruose rendendole credibili come se fossero vere), nello studio sotterraneo in cui si era recato per ricavarne un saggio sulla pittura fantastica. Qui avviene l'angosciante scoperta del metodo seguito dal pittore, che si rivela essere, anziché fantastico e visionario, del tutto realistico.

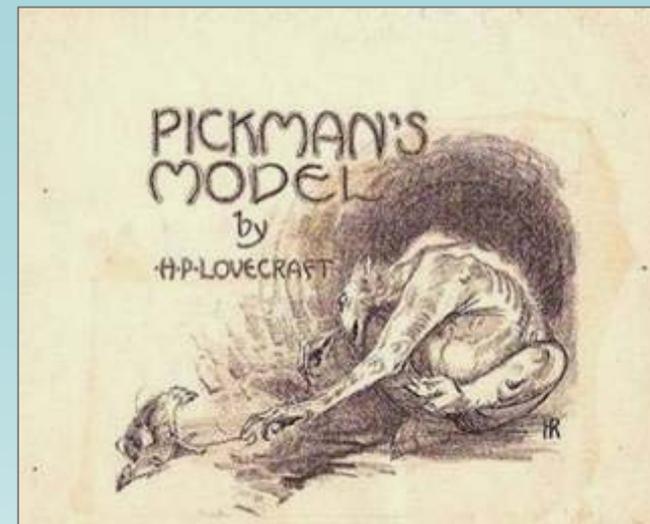


Illustrazione di H.Rankin

Le tele incompiute sui cavalletti appoggiate contro la parete erano altrettanto spettrali di quelle del piano di sopra e mettevano in evidenza la tecnica attenta e scrupolosa dell'artista. Le scene erano delineate con grande precisione: un reticolo a matita attestava la cura minuziosa di Pickman per trovare la giusta prospettiva e dimensione. Era un grande uomo... lo ribadisco pur sapendo quello che so. Una macchina fotografica sul tavolo attirò la mia attenzione: la usava per lo sfondo, mi disse. Così poteva dipingerlo nello studio sulla base delle fotografie invece di trascinarsi l'attrezzatura in giro per la città alla ricerca di questa o quella veduta. Secondo lui, per i quadri che richiedevano lunga applicazione la fotografia andava bene quanto la scena vera o il modello e affermò di usarla regolarmente. C'era qualcosa di inquietante negli schizzi ripugnanti e nelle mostruosità incompiute che guardavano lascive da ogni punto della stanza: e quando, all'improvviso, Pickman scoprì un'enorme tela posta di scorcio, lontano dalla luce, non potei trattenere un urlo [...] Era una creatura immonda con occhi rossi, fiammeggianti: fra le zampe teneva una cosa che era stata un uomo e gli affondava i denti nella testa come un bambino mordicchia un bastoncino di caramella. Se ne stava acquattata: guardandola, si aveva la sensazione che da un momento all'altro avrebbe abbandonata la preda alla ricerca di un boccone più succulento. Dannazione! Non era il tema demoniaco che la rendeva una sorgente inestinguibile di terrore: no, e neppure il muso canino



con le sue orecchie aguzze, gli occhi iniettati di sangue, il naso camuso, le labbra bavose. Non erano neppure le zampe ricoperte di scaglie né la massa gelatinosa del corpo, né gli artigli rapaci [...] Era la tecnica, Eliot: la tecnica maledetta, empia, innaturale! [...]

Pickman mi lasciò all'angolo con Joy Street dove svoltai. Non gli ho mai più parlato. Perché l'ho evitato? [...] No, non è stato per i quadri che ho visto in quel luogo: anche se, te lo giuro, erano più che sufficienti a giustificare l'ostracismo da nove decimi delle case e dei circoli di Boston. Immagino che ormai non ti sorprenderai se voglio starmene lontano da posti sotterranei e cantine. È stato per qualcosa che trovai nel mio cappotto il mattino seguente. Il pezzo di carta sgualcito appeso su quella terrificante tela nella cantina: avevo creduto fosse la fotografia di un paesaggio che egli intendeva utilizzare come sfondo per il mostro. L'ultimo balzo di terrore l'avevo avuto mentre cercavo di lisciarla: probabilmente l'avevo stretta fra le dita e me l'ero infilata in tasca [...] Sì, quel pezzo di carta fu il motivo che mi indusse a staccarmi da Pickman. Richard Upton Pickman, il più grande artista che abbia mai conosciuto e l'essere più turpe che abbia mai valicato i confini della vita per gettarsi nell'abisso del mito e della follia [...] Non era un essere umano in senso stretto. Deve essere nato nelle tenebre dell'ignoto, oppure ha trovato la via per dischiudere il cancello proibito. È lo stesso, comunque: ormai è tornato tra le ombre favolose che amava esplorare. Ecco, accendiamo le candele. Non chiedermi spiegazioni, non fare congetture su quello che ho bruciato: non interrogarmi su quello scalpiccio, come di talpa, che Pickman aveva tanta voglia di far passare per il fruscio dei topi in fuga. Ci sono segreti, sai, che forse risalgono ai tempi antichi di Salem. Sai quanto fossero realisti i dipinti di Pickman, tutti ci chiedevamo da dove prendesse quei volti.

Be'... il pezzo di carta non era la fotografia di uno sfondo, dopotutto. Semplice, mostrava la creatura orribile che veniva raffigurata in quella orribile tela. Era il modello utilizzato da Pickman... lo sfondo altro non era che la parete dello studio-cantina riprodotto nei minimi particolari. Ma perdio, Eliot, *era la fotografia di un essere vivente!*