

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Spazi reali, finzioni dell'arte e codici di scrittura in Annibal Caro

Manuela Martellini

In alcune delle *Lettere Familiari* scritte tra il 1548 e il '65 – periodo nel quale era al servizio del Cardinale Alessandro Farnese – si trovano esposti da Annibal Caro diversi progetti d'arte, con i quali si definivano le sue relazioni di poeta con le arti figurative. Numerose le lettere che si potrebbero citare, ad esempio quella al Vasari¹ del '48 per un progetto pittorico su Adone e Venere, oppure quella del '59² sulla decorazione per una nicchia voluta da Ranuccio Farnese: epistole in cui emerge l'uso del Caro di trasferire e trasformare le fonti poetiche classiche in immagini artistiche, con il contributo della propria elaborazione creativa. Per il poeta sono due le componenti che nella pittura servono a conciliare forma e contenuto, ovvero la *fantasia*, da cui procede l'invenzione, e l'*affetto*, che rappresenta l'elemento emotivo racchiuso dentro la vaghezza. Il Caro è attento alla scelta dei soggetti e al contesto offerto dal committente alla realizzazione artistica, al fine di salvaguardare i significati allegorici e l'effetto finale, non solo estetico, ma soprattutto emotivo, da suscitare nei fruitori visivi.

Il ruolo di progettista di soggetti pittorici trova la sua più celebre applicazione nella lettera inviata da Roma nel '62 a Taddeo Zuccari,³ per la pittura della volta della camera da letto del Cardinale Farnese nel Palazzo di Caprarola: lo scopo è quello di ottenere un'opera frutto al contempo d'invenzione poetica e d'invenzione tecnica. La scrittura epistolare è il mezzo che il poeta ha a disposizione per illustrare il progetto pittorico all'artista: la lettera è costruita come una sorta di tavola preparatoria, dove, con un discorso segmentato, l'autore parcellizza tutte le parti della volta della stanza, a mo' di *legenda*, assegnando a ciascuna di esse ambientazioni e figure. Lo scenario temporale del dipinto sarà la notte: non fonda, ma colta nel passaggio verso l'alba, affinché la rappresentazione sia visibile e nella visibilità risulti verisimile. L'intera pittura sarà divisa in due zone di luce e di ombra, con progressivi chiaroscuri nel mezzo: da un lato sarà ritratta la Notte, dall'altro l'Aurora.

Nell'ampia descrizione dei soggetti e delle figure che occuperanno gli scenari notturni e aurorali,⁴ ci interessa prendere qui in esame la rappresentazione di aspetti ed elementi che nella realtà

¹ ANNIBAL CARO, *Lettere familiari*, a cura di Aulo Greco, Firenze, Le Monnier, 1957-1961, vol. II, n. 329, pp. 62-64.

² *Ibid.*, vol. II, n. 549, 7-11, pp. 317-318. Si ritiene indirizzata al Cardinale Alessandro Farnese.

³ *Ibid.*, vol. III, n. 676, pp. 131-140.

⁴ Il Caro si serve sia di fonti letterarie antiche e contemporanee sia di fonti artistiche, alle quali si aggiungono anche quelle iconologiche. Per il progetto figurativo della volta della camera da letto del Farnese, infatti, egli si servì anche della raccolta di Vincenzo Cartari contenente le immagini degli dei antichi, edita a Venezia per Francesco Marcolini nel 1556, una copia della quale egli richiese per lettera nel 1558 a Onofrio Panvinio, che in quel periodo si trovava a

appartengono a campi sensoriali e immaginativi differenti – piano visivo, uditivo, emotivo, gestuale, onirico, ultraterreno – e che nella pittura devono farsi comprendere e fruire nell'incontro tra la sapienza tecnico-artistica del pittore e la vista dello spettatore. Ecco, quindi, che nell'idea del Caro alcuni personaggi dovranno riflettere nell'«attitudine» e nell'espressione esterne uno stato emotivo interno: Titone deve dare l'impressione di voler trattenere Aurora, o di vagheggiarla, o di sospirare per la sua partenza; Cefalo deve dare l'impressione di non curarsi di Aurora e di essere tutto preso dall'amore per la moglie Procri; la Vigilanza, infine, deve apparire sdegnata nei confronti di Aurora, per essersi levata prima di lei.

La rappresentazione più interessante è, però, quella costituita dal Sonno, di cui, scrive il Caro, «bisogna prima figurar la sua casa». Il Caro non colloca la sua dimora in un luogo geografico specifico di ascendenza letteraria (come Lemno in Ovidio o l'Arabia in Ariosto): è sufficiente che «si finga» un monte sempre nell'oscurità e mai illuminato dal sole, ricorrendo all'immaginazione e alla capacità di pensare e di dipingere un monte siffatto («quale se ne può immaginare»). Ai piedi del monte ci sarà una profonda cavità, all'interno della quale dipingere dell'acqua. Questo dettaglio richiama la nostra attenzione, poiché il Caro, qui come in altri passi, ci pone una questione sulla resa visiva di elementi uditivi. Infatti, il poeta prescrive che l'acqua della cavità «[...] passi [...] come morta, per mostrare che non mormori, e sia di color fosco, perciocché la fanno un ramo de la Letea». Il Caro, quindi, per spiegare che l'acqua deve essere stagnante e non corrente, per fornire cioè l'idea dell'immobilità, prima si serve di una concisa similitudine con una condizione di morte (privazione di movimento = privazione di vita) e poi identifica l'assenza di moto con un'assenza di rumore: l'acqua che non scorre è silenziosa e chi guarda il dipinto dovrà dedurre proprio dalla mancanza di suono che l'acqua è come morta. A completare la comprensione interviene, poi, anche l'elemento cromatico, ovvero visivo: il colore fosco dovrà far immaginare che quel rivo d'acqua ferma sia un ramo del Lete oltremondano.

Lo spettatore del dipinto, quindi, vedrà nei tre elementi dell'acqua – apparenza di morte, assenza di suono *alias* assenza di scorrimento, colore fosco – una prefigurazione del Sonno: esso, nella tradizione mitica, è apparenza di morte e con la Morte è imparentato (in quanto entrambi figli della Notte) ed è abbandono della percezione cosciente, che permette di entrare in un doppio del reale, fisicamente concepito dagli antichi come spazio dell'onirico, così come l'oblio leteo conduce nello

Venezia. Per gli approfondimenti sui progetti artistici del Caro allo Zuccari per il Palazzo di Caprarola e su quali soggetti il pittore abbia effettivamente messo in opera, si rimanda a ANDREA GAREFFI, *Annibal Caro, Taddeo Zuccari e Alessandro Farnese. L'autonomia manieristica degli opposti, la loro espansione*, in *Le voci dipinte. Figura e parola nel Manierismo italiano*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 23-51 e Id., *L'antico nelle lettere del Caro*, in *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*, atti del convegno di studi, Macerata 16-17 giugno 2007, a cura di Diego Poli, Laura Melosi e Angela Bianchi, Macerata, eum (Edizioni Università di Macerata), 2009, pp. 57-60. Cfr. anche GENNARO SAVARESE - ANDREA GAREFFI, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980.

spazio ultraterreno. Il Sonno sarà inoltre rappresentato coricato in un letto che, presupponendosi d'ebano, dovrà essere di colore nero, come nere saranno le coltri.

Anche questa è una «finzione» pittorica, un'illusione artistica, poiché il materiale del letto, che nella scrittura si presenta un dato reale, nel dipinto dovrà trasformarsi tecnicamente in un'apparente impressione: il nero del colore deve farsi interpretare come ebano nell'immaginazione o nella mente dello spettatore.

Le figure al seguito del Sonno, che ne accompagnano la rappresentazione, sono Morfeo, Icelo, Fantaso e numerosi sogni, personificati come suoi figli. alcuni dei quali sono di bell'aspetto, altri brutti, per significare i sogni che «dilettano» e quelli che «spaventano»; devono essere alati e con i piedi storti, simboleggiando così la loro natura incerta e instabile; devono volare intorno al Sonno che dorme, mutandosi in cose possibili e impossibili, secondo le due caratteristiche proprie dei sogni. La scena, dunque, del Sonno dormiente è una raffigurazione fatta di contrasti: da un lato, l'immobilità (l'acqua morta e il corpo abbandonato della divinità immersa nel sonno), dall'altro, la mutazione (la trasformazione dei sogni, la riproduzione simulata di figure da parte di Morfeo, le metamorfosi di Icelo in vari esseri animati e quelle di Fantaso in elementi inanimati della natura). Si oppongono simbolicamente, in tal modo, la fissità della realtà (il sonno) e il movimento continuamente cangiante dello spazio onirico (i sogni, le figure plasmate, i doppi di una realtà altra). Il Caro porta a conclusione la descrizione del dipinto in questo modo: «Fingasi ch'in questo luogo siano due porte, una d'avorio donde escono i sogni falsi, e una di corno donde escono i veri. E i veri siano coloriti più distinti, più lucidi, e meglio fatti, i falsi confusi, foschi e imperfetti». È chiaro il richiamo al celebre passo omerico del XIX libro dell'*Odissea*. Penelope, di fronte allo sposo ancora sotto mentite spoglie, racconta il sogno dell'aquila e delle oche, profetico del ritorno di Odisseo che ucciderà i Proci, e, a proposito dei sogni, dice che essi sono inspiegabili e ambigui perché due sono le porte da cui vengono: i sogni che vengono dalla porta d'avorio danneggiano, quelli che vengono dalla porta di corno, invece, se un mortale li vede, si avverano.

I versi omerici inducono a un paio di considerazioni. Innanzi tutto le parole di Penelope non solo si riferiscono alla duplicità ingannevole dei sogni, veri o falsi, ma mostrano anche i connotati realistici che si attribuivano alla spazialità invisibile dell'*óneiros*: i sogni si trovano in un altro mondo, duplice rispetto alla realtà e in comunicazione con essa da due porte. Siamo di fronte, quindi, a una grande varietà di spazi ideati dal Caro (e che lo Zuccari dovrà dipingere), ciascuno diverso dall'altro per la tipologia che rappresenta: il poeta è partito dal luogo reale della camera di Alessandro Farnese e della volta del suo soffitto ed è giunto a inventare illusori spazi esterni ispirati alla realtà (il *trompe-l'œil* dello «sfondato» tutto cielo, la finta rottura del tetto della camera, i finti finestroni

che aprono verso paesaggi terrestri e marini verisimili) e, infine, immaginifici spazi mitici, irreali, ma concretamente concepiti, ispirati a una realtà che non esiste.

Ma, se quella del Caro è una costruzione, risultante dall'unione tra le fonti letterarie e la propria inventiva, questi stessi spazi, nel momento in cui dovranno essere riprodotti nella pittura ed essere, quindi, riuniti tramite la vista, potranno essere concepiti, suddivisi e compresi come reali, verisimili e immaginari, solo passando per la mente e la capacità immaginativa di chi guarda. L'artista, da parte sua, potrà creare prospettive, illusioni, inganni ottici, effetti surreali, al fine di non porre ogni spazio sul medesimo piano, ma su distanze sfalsate che rendano lontananze e vicinanze, realtà e irrealtà degli spazi.

E questo elemento ci porta alla seconda considerazione: come farà lo Zuccari a far capire la falsità dei sogni che escono dalla porta d'avorio e la verità dei sogni che escono dalla porta di corno? Nello stesso modo in cui faceva intuire che l'acqua intravista nella caverna ai piedi del monte del Sonno era «come morta»: il pittore doserà i colori, i chiari, gli scuri, le luminosità, le ombre, le tinte fosche e quelle vivaci, le atmosfere, le linee nitide e quelle indistinte, le gradualità di tinte e di luci. E, infatti, il Caro scrive che i sogni veri saranno di miglior fattezze artistica, con i colori più distinti e più lucidi, mentre i sogni falsi saranno caratterizzati da tratti indistinti, confusi, imperfetti e da colori foschi.

Si è visto, dunque, come il Caro decida spesso di non seguire fonti poetiche, ma di affidarsi alla propria creatività, cosicché sarà la sua scrittura epistolare a fornire la parola letteraria che faccia da guida alla visualizzazione pittorica. Come quando per Brizo, la dea dei vaticini e interprete dei sogni, il poeta non trova una fonte da usare e, quindi, decide di rappresentarla come la Sibilla in Virgilio: seduta ai piedi di un olmo, pone «infinite immagini», che volano intorno a lei con le foglie cadenti dall'albero.⁵ Tali immagini mostrano tutto ciò che è immaginifico, fantasmatico, onirico, profetico, ancora una volta qualcosa di non reale, di non concreto, di non palpabile, che l'artista dovrà ritrarre affidandosi, come detto, ai colori e alle linee. Si comprende da ciò il parallelismo tra parola e immagine, tra espressione scritta e visiva, codici comunicativi diversi, ma che sono in dialogo fra loro, poiché entrambi devono ricorrere agli espedienti, agli ornamenti, agli artifici, di cui poeta e pittore sono detentori per rappresentare ciò che non si vede esternamente, ciò che è soggettivo, intimo, emotivo, mentale.

Il progetto d'arte dettagliatamente esposto nell'epistola riflette, quindi, lo stretto rapporto posto dal Caro tra invenzione del poeta e invenzione dell'artista, tra realtà, verisimiglianza e immaginazione, tra prosa epistolare e parola scritta, da un lato, e disegno e colore dall'altro.

⁵ Cfr. VIRGILIO, *Eneide*, III, 441-451 e DANTE, *Paradiso*, XXXIII, 65-66.

Per concludere, possiamo accennare a come questo ponte tra spazi reali e spazi immaginari, tra parola e immagine, si realizzi anche nello spazio letterario, determinando un *usus scribendi*, che si trasferisce dalla prosa tecnica dell'epistola al linguaggio poetico in versi. Ci riferiamo alla traduzione del I *Idillio* di Teocrito, che il Caro compose in due redazioni, la prima databile al '34 e la seconda tra il '62 e il '65. Rispetto al testo greco, c'è un passo in entrambe le redazioni, che non è tratto dalla fonte teocritea e che il Caro, quindi, inserisce in modo originale nella traduzione: si tratta dell'*ékphrasis* delle scene cesellate intorno alla coppa, che il Capraio promette a Tirsi tra i doni della gara di canto.

Le raffigurazioni cesellate sulla coppa costituiscono un'opera d'arte (e in particolare un rilievo scultoreo) che il Caro reinventa da sapiente poeta-progettista. Egli, quindi, sembra applicare anche nella traduzione poetica i criteri del metodo artistico delle lettere.

Nella sua nuova ideazione, infatti, egli esprime l'analogo intento di adattare meglio la rappresentazione artistica al contesto compositivo formale in cui è immessa: lo scenario unico del *locus amoenus*, infatti, con pastori, cacciatori, arcieri, uccelli e cani, appare conforme al genere dell'idillio. Inoltre, nell'*ékphrasis* il Caro utilizza un analogo linguaggio didascalico, con il quale spiega tecnicamente gli spazi della scena, le caratteristiche e i rapporti prospettici delle varie parti del paesaggio naturale, la disposizione interna delle figure e – si noti – le «attitudini» che i personaggi devono comunicare.

Anche il linguaggio poetico, quindi, si presenta prescrittivo e, data la destinazione artistica, accoglie in sé le interferenze della visualizzazione pittorica. Queste sono evidenti dall'abbondanza di espressioni, avverbi e complementi di luogo, con cui si illustrano i vari piani spaziali e le relazioni tra questi e le figure, tutto disposto a partire da un fulcro centrale rappresentato dalla pastorella. Ogni figura deve assumere la sua posizione nel quadro: la pastorella è seduta, il capriolo le sta in seno, il pastorello cammina per il sentiero, il cacciatore è fermo a metà tra il prato e la macchia, il cerbiatto è avviluppato tra le reti, gli uccelli volano sull'acqua, l'arciere sta fisso a lanciar frecce, il cane sta a fianco dell'arciere. Ogni figura, poi, ha qualche cosa di specifico che la caratterizza emblematicamente: fiori, erbe e capriolo per la pastorella; il corno, il veltro e le reti con il cerbiatto per il cacciatore; saette, arco, uccelli e cane pescatore per l'arciere.

Ogni personaggio ha anche un'«attitudine» che rende visibilmente all'esterno i suoi moti interni. Per rendere concretamente visualizzato a chi legge ciò che non si vede, ovvero i sentimenti e le volontà interiori delle figure, il Caro si serve di locuzioni che fondano la descrizione sulla comparazione ipotetica, sul dare l'impressione, sul sembrare, sull'intenzionalità degli atteggiamenti fisici. Ad esempio: il pastorello cammina «quatto quatto», al fine di perpetrare una «dolce rapina», il cacciatore è «in atto di lusinghe e di sospiri», «par che chiami» la pastorella e «mostrando [...] un

cerbiattin [...] le fa cenno se 'l vuol ch'entri», il lago «par che gl'ondeggi», l'arciere è «insidioso», «in guisa tal che par che scocchi e dica», il cane è «ardito e pronto», «sembra quasi aspettar il suon dell'arco». Si ripropone quanto abbiamo detto a proposito di rendere visibile il dato uditivo del suono, che qui consiste nel rumore dell'arco, che di lì a poco ci si aspetta di sentire, visto l'atteggiamento dell'arciere.

Abbondano, quindi, le locuzioni con cui il Caro pone paragoni e similitudini tra immagine e sua interpretazione, tecnicismi della scrittura artistica presenti in questi versi come lo erano nella lettera allo Zuccari. Nell'*Idillio*, inoltre, il Caro arriva a riportare due discorsi diretti, per rendere a pieno la comprensione delle «attitudini» delle figure: uno è quello che direbbe il lettore-spettatore alla vista dell'atteggiamento del pastorello, l'altro contiene l'affermazione che l'arciere pronunciarebbe a viva voce, secondo le sue intenzioni, se non fosse solo un'immagine.

Si potrebbe ipotizzare, quindi, che per l'elaborazione poetico-artistica di questo passo il Caro possa essersi servito di un modello pittorico, o che si proponga esso stesso come fonte poetica per una raffigurazione, ma, grazie a questa analisi possiamo intanto affermare che si tratti della realizzazione poetica di un *usus scribendi* del tipo di quello epistolare, una scrittura che si esplica nella visualizzazione figurativa e che ha i suoi illustri precedenti nelle *ekphrāseis* omerica e virgiliana degli scudi di Achille e di Enea, dove sono prodigiosamente visibili figure parlanti e in movimento.⁶

Questo, dunque, in Annibal Caro il rapporto tra poesia e pittura, tra i due diversi codici della scrittura letteraria (epistolare e poetica) e della scrittura per immagini, il continuo trapasso dallo spazio reale (quello fisico di una volta da affrescare) allo spazio letterario (quello di un'epistola che espone un progetto d'arte e quello di un testo poetico che accoglie nel suo linguaggio le interferenze della visualizzazione pittorica) allo spazio immaginario (quello in cui scrittura e pittura trovano il loro punto di intersezione).

⁶ Le similarità emerse dal confronto tra il linguaggio e lo stile della lettera artistica e quelli del passo dell'idillio intendono contribuire a definire meglio la natura e le caratteristiche dei versi dedicati all'*ékphrasis*, per i quali al momento non si è trovata ancora un'eventuale fonte di riferimento. Si vedano in proposito ENRICO GARAVELLI, *Il "Idillio" di Teocrito tradotto da Annibal Caro*, in «Aevum», LXIX, 1995, pp. 555-591 e i contributi che chi scrive ha dedicato all'argomento: MANUELA MARTELLINI, *La rinnovata memoria. Annibal Caro traduttore di Teocrito*, in *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*, cit., pp. 287-318 e Id., *La figurata scrittura. Percorsi intertestuali tra Belle Arti e Letteratura*, Viterbo, SETTE CITTÀ, 2010, cap. I, *Progetti d'arte di Annibal Caro. Dipinti, decorazioni, statue*.