

Ilenia Castellino

Corso di Laurea in Filologia
moderna

a.a. 2018-2019

Il bacio di Giove

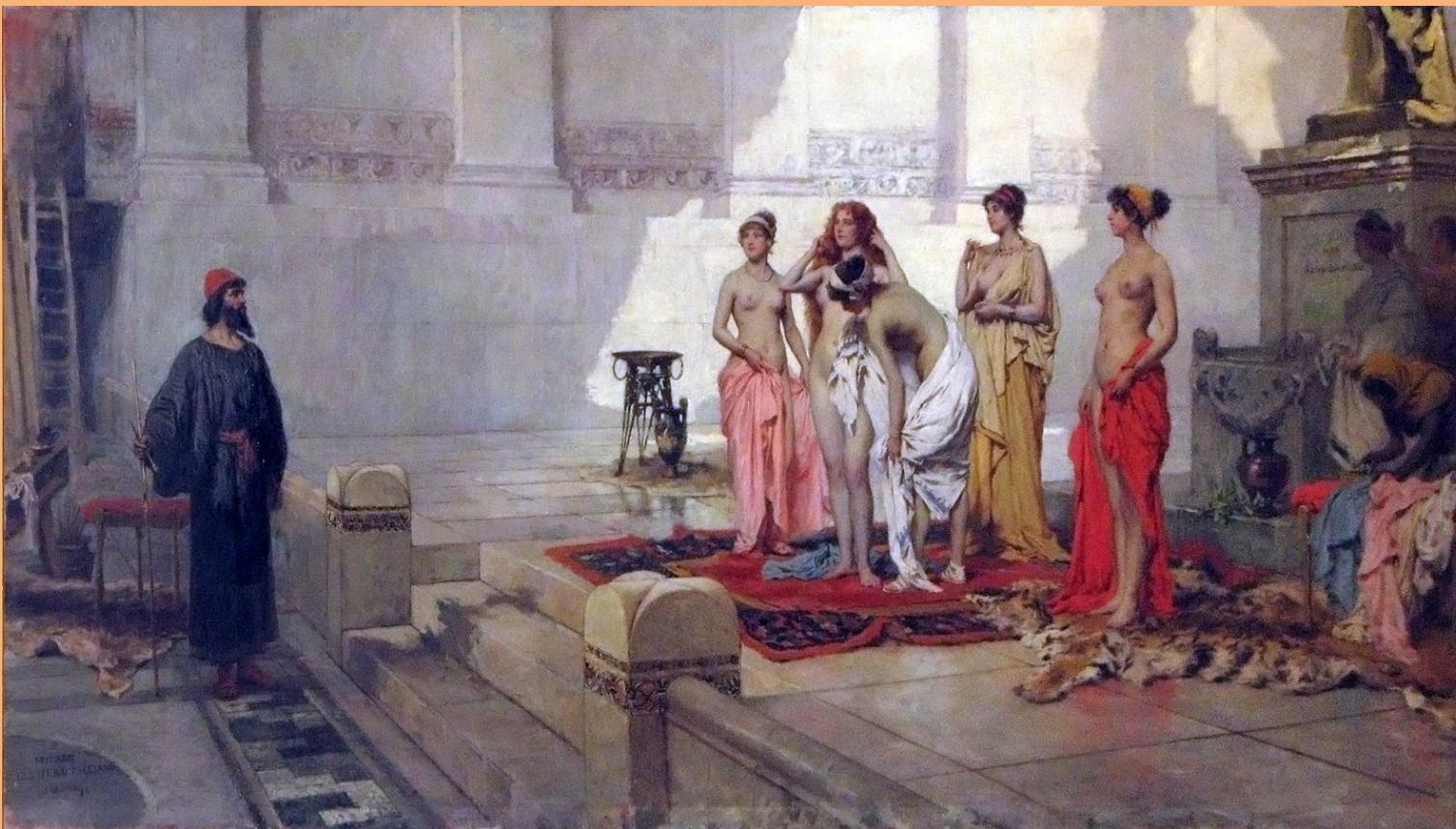
**Gadda, Raffaello e gli
affreschi della
Farnesina**

Nella biblioteca di Gadda sono stati trovati moltissimi volumi di storia dell'arte e cataloghi postillati, in cui Gadda annotava, contestava o concordava rivelando in materia una competenza straordinaria

Il fatto incontestabile è che Gadda sia un autore iperletterario, che in modo più o meno esplicito accoglie, rimescolandole, tessere visive, lessicali, stilistiche provenienti da fonti molteplici e diversissime.

Tutto il materiale è presente nei suoi romanzi in ἔκφρασις (ecfrasis) più o meno occulte.

La prima ἔκφρασις artistica è da riscontrare all'interno dell'VIII cap. di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, dove un'oleografia rappresenterebbe il quadro di Eleuterio Pagliano, un quadro erroneamente interpretato come una sorta di ambulatorio medico. Gadda in questo caso gioca di parodia e di deformazione, l'opera ha un valore emblematico: Gadda è Zeusi, alludendo implicitamente alla costruzione del suo proprio testo.

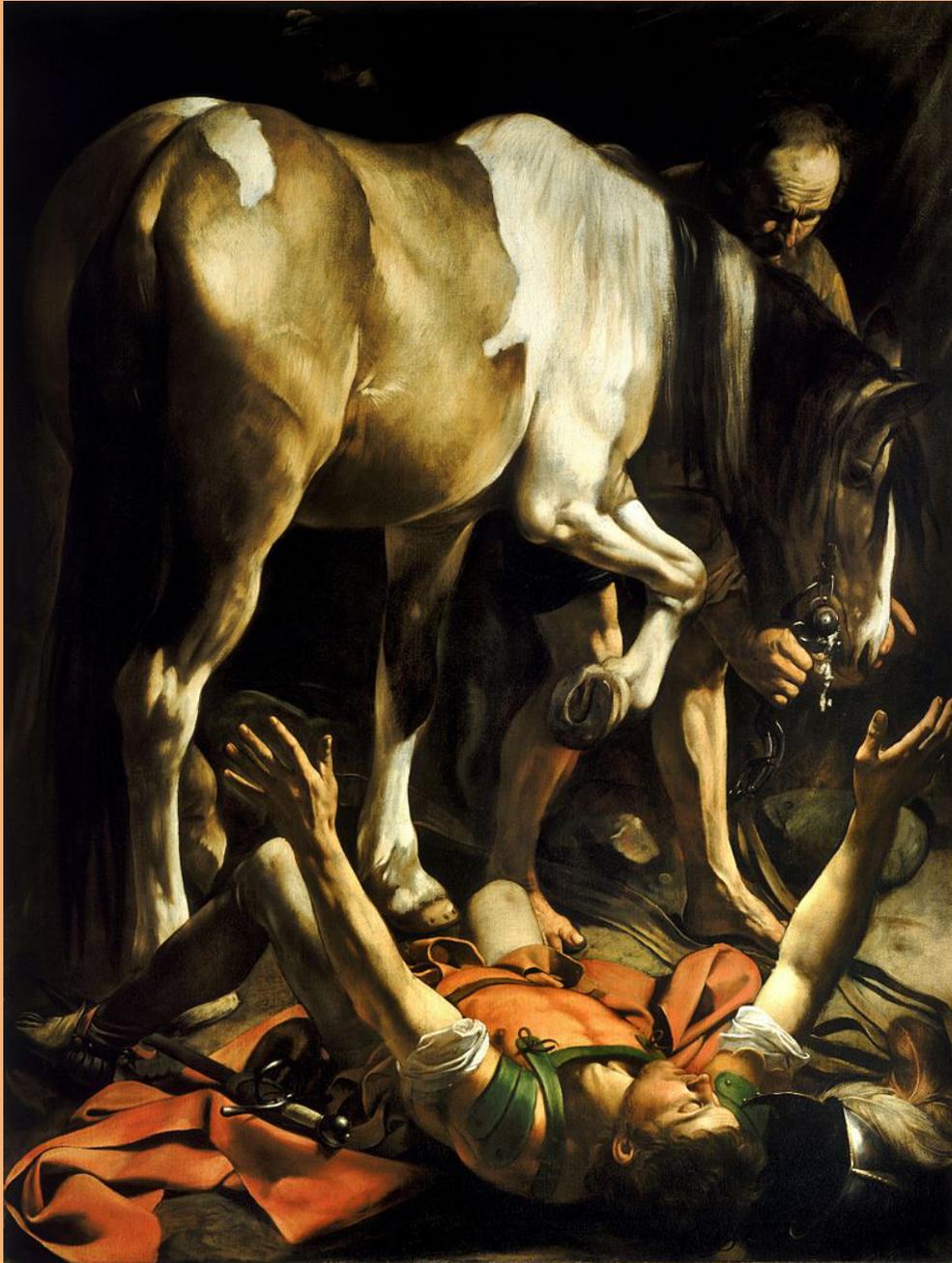


Eleuterio Pagliano, *Zeusi e le fanciulle di Crotona*



Un'altra ἔκφρασις è rappresentata dalla descrizione del tabernacolo sempre nell'VIII capitolo del *Pasticciaccio*:

«[...]il muriccio d'un orto, o d'una vigna, o d'un qualche cosa di simile[...] Lo interrompeva un tabernacolo alto[...] Quei due[...] lasciavano scoperti gli stinchi e più giù ancora degli stinchi i ridipinti malleoli: e avevano concesso al pittor primo, al «creatore», di tirare in scena quattro piedi insospettati». (QP, RR II 196-197)



Caravaggio, *Conversione di san Paolo* (1601), Roma, Cappella Cerasi, Basilica di Santa Maria del Popolo.

Secondo la Terzoli il san Paolo descritto da Gadda sarebbe quello raffigurato da Caravaggio nella *Conversione*, poiché è anche lui sprovvisto di barba.

Gadda, in una lettera a Garzanti, dichiarerà:

«Tutto l'episodio della cappelletta con i due santi Pietro e Paolo è immaginato (ma su dati reali): e vuol essere pittura di costume sia etico-religioso, sia estetico e pittorico. Non credo che Contini, e forse nemmeno Longhi, spregerebbero del tutto».

Confronti nell' VIII capitolo del *Pasticciaccio*



Michelangelo, *Tondo
Doni* (1503-1504),
Firenze, Uffizi.



Particolare del Tondo Doni.

«La storia gloriosa della pittura nostra, di una parte di sua gloria è tributaria agli alluci. La luce, e gli alluci, sono ingredienti primi e ineffabili d'ogni pittura che aspiri a vivere, che voglia dire la sua parola, narrare, suadere, educare. [...] La luce è madre agli alluci: e se uno è un pittore italiano non ischerza, bah, come non ischerzò il Manieroni alli Du Santi, né con la luce né con gli alluci. Il metatarso di San Giuseppe s'è peduncolato di inimitabile alluce nel tondo michelangiolo della Palatina (Sacra Famiglia): il qual ditone, per una porzione minima invero, ha tegumento pittorico dal ditoncello della Sposa: una luce livida e pressoché surreale, o escatologica forse, propone l'Idea-Pollice, altamente incarnandola vale a dire ossificandola, a' primi piani del contingente: e la recupera subito a' metafisici livori dell'eternità». (QP, RR II 196)



Raffaello, *Matrimonio della Vergine* (1504),
Milano, Pinacoteca di Brera.

«Il metatarso medesimo protuberante pollice pedagno rivale del michelangiolano e palatino (a signiferare il miracolo, o meglio l'audicolo della castità virile) nei Sacri Sponsali dell'Urbinate oggi a Brera. La divaricazione dell'alluce solitario e iscarrito dal rimanente branco de' mignoli è resa preclara dalle commensure prospetticamente avvenenti del destro lastrico [...] E il dito mastro, pur disunito da' ditonzoli, alla radice l'è speronato e nocchiuto: e di poi converge all'indentro quasi obbligato dalla gotta o dalla costrizione abituale d'una calzatura momentaneamente dimessa, o direi domum relapsa come troppo fetida per l'ora delle nozze».

Nel IX, ed ultimo capitolo del Pasticciaccio
un'altra ἔκφρασις narrativa:

«La vecchia, la Migliarini Veronica, si
stava ingobbita sulla sedia,
impietrata in una rimemorazione
degli evi che s'erano viceversa
dissolti nella non-memoria: teneva
una mano in una mano, da parer
Còsimo pater patriae nel cosiddetto
ritratto del Pontormo: pelle secca di
lucertola, in viso, e la immobilità
rugosa di un fossile. Non c'era, in
grembo, ma le ci voleva, lo scaldino
di coccio».

Pontormo, *Ritratto di Cosimo il Vecchio* (1519-1520),
Firenze, Uffizi.



Confronti :

Coubert, *Le bagnanti* (1853), Montpellier, Musée Fabre.



«...che quadro! che soggetto! La volgarità delle forme non conterebbe; ma la volgarità e l'inutilità dell'idea sono detestabili; e anche, dopo tutto, se almeno quest'idea, così com'è, fosse chiara! Che cosa vogliono dire quelle due figure? Una grossa borghese vista di schiena, e completamente nuda salvo il lembo d'un cencio dipinto alla meglio che copre la parte inferiore delle natiche, esce da un piccolo velo d'acqua che non sembra neppur abbastanza fondo per un pediluvio. Fa un gesto che non vuol dire niente, e un'altra donna, forse la sua serva, è seduta in terra a scalzarsi. Si vedono le calze appena tolte: una di esse, credo, soltanto a mezzo. Fra queste due figure c'è uno scambio di pensieri che non si può capire». (Delacroix, *Journal*)



Noli me tangere

La composizione dei due dipinti qui riportati, uno attribuito al Pontormo, l'altro di Battista Franco, deriva da un cartone perduto di Michelangelo, eseguito nel 1531.

Risoluzione del delitto di via Merulana



Caravaggio, *Giuditta e Oloferne* (1598-1599), Roma,
Palazzo Barberini.

Secondo la Terzoli è da lì che proviene «il tratto fisiognomico più significativo che suggella il *Pasticciaccio*, la ruga verticale tra le sopracciglia del volto adirato» dell'ultima cameriera della vittima Liliana Balducci, ovvero Assunta. Il cui identikit trova rispondenza in Giuditta anche per gli orecchini pendenti di perle.



Artemisia Gentileschi,
*Giuditta che decapita
Oloferne* (1614-1620), Firenze,
Uffizi.

Un altro quadro, ben noto a Gadda, che potrebbe confermare, oltre alla colpevolezza della nipote Virginia anche quella di Assunta, è il quadro di Artemisia Gentileschi, dove l'assassinio è compiuto appunto da due giovani donne, la stessa Giuditta e la fantesca.

Nella *Meccanica*

Attraverso la rappresentazione della sacra famiglia Gadda ha trasformato la pala giorgionesca in un “dolente ritratto di famiglia”, quasi come fosse un quadro di copertura, visualizzando la preferenza al suo figlio minore «il suo sangue più bello», il più caro e il più bello, quello che «la guerra le ha strappato atrocemente». (*Cognizione*, RR I 680)



Giorgione, *Madonna col Bambino tra i santi Liberale e Francesco* (1503), Castelfranco Veneto, Duomo.

«Appariva allora la Purissima con il Bambino, sopra un plinto magnifico, che aveva i colori del diaspro e della malachite, del porfido, del lapislazzuli: ed era vista, dagli archi del sontuoso tempietto, sui sereni colli e sfondo dei lor alberi e cielo: ma il demonio subsannante dell'educandato, la Gemma Nuttis, avida, perfida, con i labbri contratti in un ghigno, aveva suggerito a Zoraide, un pensiero diabolico. Così, mentre le monache la facevan segnare e poi ripetere basso il nome del dipintore, Barbarelli Giorgio, Barbarelli Giorgio, gloria di Castelfranco, ella pensava «l'amante»: una misteriosa e torbida felicità, un peccato atroce e meraviglioso, l'amante, l'amante. A destra della Vergine, San Francesco le andava pochissimo a genio: ma a sinistra San Giorgio, un giovanetto biondo e chiuso tutta la persona nell'arme, le piaceva immensamente: seppe che era un ragazzo de' tempi di allora, morto in una guerra di allora: e il padre, un nobile, non s'era dato più pace; finché il Giorgione glie lo dipinse per i secoli e santificò nella pala. Zoraide lo sognò di notte». (*Meccanica*, RR II 491-92)

In Cognizione del dolore

Vi è lo stesso rimando al conflitto familiare, si rammenta che Gonzalo per la madre è «il primo suo figlio [...] il suo figlio primo», «unicamente caro»

Tale conflitto trae origine dal narcisismo materno, testimoniato anche, ἔκφρασις nell' ἔκφρασις, dall'attaccamento alla «insopportabile santità della famiglia».

A Zoraide, infatti, san Francesco «andava pochissimo a genio», mentre «le piaceva immensamente» San Giorgio, «un giovanotto biondo chiuso tutta la persona nell'arme» e Gemma Nuttis insinua un pensiero diabolico, come se la Purrissima effigi l'amante carnale di Giorgione. Affiora così la delusione narcisistica nel «riscontrare la qualità impropria o la forma difettiva della prole».

Lo stesso quadro lo ritroveremo successivamente descritto in chiusura del *Primo libro delle Favole* e precisamente nella favola 186, dove rettifica il nome del Santo, non più San Giorgio ma Liberale.

Rispecchiamento e proiezione

- Roscioni ha detto: «Gadda proietta istintivamente la propria ombra sulle ribalte dove altri drammi sono stati rappresentati in passato»
- Starobinski, invece, ha parlato di «intuizione identificante».

Raffaello e Caravaggio

- Raffaello, artista guardato con qualche sospetto da Gadda, osannato per la sua straordinaria perizia e per la genuinità della sua ispirazione, additato come “creatore di idoli”, di ingannevoli feticci e per questo considerato un “narciso criminale”. Egli è quindi sia maestro di purezza espressiva sia fingitore di forme, nel senso di falsario.
- Caravaggio, invece, con il suo realismo visionario capace di risalire dalla sensazione al fatto e la sua allucinante violenza, è chiamato ad agire da bilanciare al “miele” raffaellesco.

Caravaggio in *Racconto italiano di ignoto del novecento*



Caravaggio, *Vocazione di San Matteo* (1599-1600),
Roma, San Luigi dei Francesi.

In quest'opera Caravaggio viene definito da Gadda «fuggitivo, blasfemo e violento» (*I grandi uomini*, SGF I, 979).

Grifonetto «riandava la gustosa scenetta e gli pareva d'esser quello, quello che guarda stupito, con tumide labbra, il Nazareno troppo buono (di troppo amore e senz'odio), e che tiene, ma pronta sempre, la sua lama al suo fianco».

Raffaello in *Cognizione*

Pinturicchio, Papa Alessandro VI, dettaglio della *Resurrezione*, Sala dei Misteri, Roma, Musei Vaticani.



Raffaello, *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio dei Medici e Luigi de' Rossi* (1518), Firenze, Uffizi.



«Una calma un po' rubiconda, molle, come d'attesa [...] L'occhio, un po' velato, e gonfio come per fatica di lettura o tedio di libidini, pareva risentire d'una libagione e ignomia del giorno avanti, fattasi oggi torpore, e blandamente porcino e un po' sinistro [...] egli guardava allora, calmo, gonfio, impercettibilmente crudele nella bonarietà sorridente, con tre pieghe di pappagorgia sotto il mento sfuggente, all'Interlocutore o alla Causa, come Rodrigo Borgia nel ritratto spaventoso di Raphael Sanzio guarda: meditando un suo dubbio efferato, cioè se il cappio, al ciuco che gli sta innanzi, o l'invito a cenare [...] / Un certo prognatismo della parte media della faccia, e quella quasi sonnolenza, o gravità ottusa e papaveracea dell'espressione, stabilivano una reale somiglianza, a certi momenti, e i due labbri che avrebbero potuto esser gonfi e scarlatti se non fossero stati esangui e crudeli, con il segreto insondabile di papa Lissandro».

- Secondo Roscioni: «probabilmente confonde le stanze di Raffaello in Vaticano con quelle, ad esse vicine, dell'appartamento Borgia, ove Pinturicchio ha ripetutamente ritratto Alessandro VI».
- Secondo Pinotti invece Gadda non aveva in mente l'Alessandro VI emergente da un sontuoso incrostato di gemme nella *Resurrezione*, tanto più che Pinturicchio lo raffigura di lato, ma un ritratto raffaellesco *Ritratto di Leone X*, rispondente all'ἐκφρασις gaddiana, anche se restano misteriose le ragioni della sovrapposizione Alessandro VI/Leone X.



Raffaello, *Ritratto di Giulio II*
(1511), Londra, National
Gallery.

«Il viso grave e serio,
sdegnosissimo e un
poco cascante nella
grascia e papagorge
come appo Raphael
Sanzio, nella sua gran
pittura, Papa Julio, mi
insediai in una mia
grandissima càthedra
o seggiolone
appezzato di
damasco purpureo
con li cuori».

Su Raffaello scrive:

«lo credo di credere che Dio sia più lieto dell'offerta d'un quadro di Raffaello o anche d'una tarsia negli stalli del coro che d'una pigrizia espressa in ristagnanti meditazioni»
in *Eros e Priapo* (SGF II, 1039).

Raffaello viene citato anche nel *Pasticciaccio* dove Assunta ha i capelli «avviluppati neri su la fronte ad opera del Sanzio».

E in *Palazzo degli ori* dove l'«atteggiamento dei due volti chini e concordi» del Retalli e di Lavinia è «un po' simile a quello di Maria e di Giuseppe nel dipinto di Raffaello a Brera», con un nuovo rinvio al *Matrimonio della Vergine*.

Raffaello è inoltre protagonista di quattro favole:

- Favola 75: «Quando l'acquila ebbe rapito Ganimede, si disse: "che bel pollo!"».
- Favola 76: «Raphael Sanzio soffuse di un dolce rossore le guance di Ganimede».
- Favola 106: «Raphael Sanzio era dignissimo giovine».
- Favola 109: «Ille Raphael, qui: paventò vivendo il quale esserne superata la madre alma de le cose: e si morire morendo. Questa favoletta ne adduce: che 'l rapito pitafio di Pietro Bembo è buon dimetro da elegia: ed è travaglio grande a voltarlo. Adde: che la critica d'arte sostava, come per secoli dimolti, al cànone naturalistico».

Raffaello «dignissimo giovine»

Le prime due favole vanno lette sulla scorta del frammento virgiliano *Cui non risere parentes*. Perché a differenza di Gadda stesso, di Gonzalo e di Ganimede, di Raffaello:

«fece dono la natura a noi, essendosi di già contenta d'esser vinta per mano di Michele Buonarroti, e volse ancora per Raffaello esser vinta dall'arte e da i costumi. Con ciò sia che quasi la maggior parte de gli artefici passati avevano sempre da la natività loro arrecato seco un certo che di pazzia e di salvatichezza, la quale oltra il fargli astratti e fantastichi du cagione, il più delle volte, che assai più apparisse e si dimostrasse l'ombra e l'oscuro de' vizii loro, ch e la chiarezza e splendore di quelle virtù, che giustamente fanno immortali i seguaci suoi».



Raffaello, *Scuola di Atene* (1510), Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura.

Raffaello a cui la natura ha dato il dono di aver poi «dipinto la lunetta della futura Farnesina nonché Accademia» e inoltre «Vorremmo trascurare la lunetta della Farnesina, di piccole dimensioni, invero, e situata in alto molto in alto, in Olimpo, dove nessuno può percepirne le sfumature psicologiche e sofisticate al riguardo»?

Esagono o pennacchio?

Peruzzi, *Ratto di Ganimede* (1510-1511),
Roma, Villa della Farnesina, particolare
della volta della Loggia di Galatea.



Giulio Romano, *Giove e Cupido* (1519),
Roma, Villa della Farnesina, particolare
della Loggia di Amore e Psiche.





Raffaello, *Le nozze di Amore e Psiche* (1517), Roma, Villa della Farnesina, Loggia di Amore e Psiche.

La *Loggia di Amore e Psiche*, destinata a celebrare il matrimonio tra Agostino Chigi con Francesca Odescalchi, presenta, in uno dei dieci pennacchi, un soggetto perturbante, quanto l'aquila librata in volo insieme a Ganimede, ovvero *Giove bacia Cupido*, solo che Gadda ha scambiato Cupido per Ganimede.

Ganimede è «Quello a cui i genitori non hanno saputo sorridere, né un dio vorrà degnarlo della sua mensa, né una dea lo degnerà del suo letto»

non meraviglia che di fronte agli abbaglianti affreschi della *Loggia di Amore e Psiche* lo sguardo di Gadda sia stato attratto dall'episodio che più esplosivamente visualizza l'adempirsi del suo destino.



Particolare de *Le nozze di Amore e Psiche*.

ma sia il particolare
di Ganimede
inginocchiato che
porge a Giove la
coppa nell'affresco
della volta *Le nozze
di Amore e Psiche*



Raffaello, particolare de *Il Concilio degli Dei* (1517), Roma, Villa della Farnesina, Loggia di Psiche.

sia quello della volta de *Il Concilio degli Dei* che rappresenta Giove che ascolta Amore con un benevolo sorriso sulle labbra, non sprigionano lo stesso senso di vitale pienezza, proprio per questo le favole 75 e 76 occultano la loro natura efrastica e dissimulano con un velo lo specchio.

Esse oscillano perciò fra lirismo manierista («soffuse di un dolce rossore le guance» che rinvia ad *Adone*, 3, 10, vv. 5-6 dove un «purpureo foco gli [ad Adone] colora e stampa/ di più dolce rossor le belle gote») e irrisione satirica («che bel pollo!»)

si concludono violentemente con la favola 77 («La capra non disdegna il sale, anzi lo brama.») che secondo Vela sembra alludere alla incontenibile violenza della pulsione sessuale,

non a caso segue, immediatamente dopo, a darle corpo, nella forma più crudele e cieca, Alessandro VI, che nella favola 78 «se vuol piangere, deve piangere l'uno dei figli ammazzato dall'altro», richiamando così, in modo filtrato dal richiamo a Gonzalo, il fantasma del fratricidio, consumato in *Cognizione* attraverso l'ingestione di un'aragosta.

Conclusione

Nell'evocare il rapporto di Gadda con le arti plastiche si ricostruisce non solo e non tanto la storia di un "gusto" d'autore, quanto gli ingranaggi di una macchina testuale nella quale la presenza dell'arte agisce come elemento proiettivo delle più nascoste verità interiori.

Bibliografia di riferimento

- Pinotti Giorgio, *Il bacio di Giove. Gadda, Raffaello e gli affreschi della Farnesina*, The Edinburgh journal of Gadda studies, 2011.
- Gadda Carlo Emilio, *Saggi, giornali e favole II*, a cura di Dante Isella, Milano, Garzanti, 1992.
- Terzoli Maria Antonietta, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, Roma, Carocci Editore, 2016.
- Gadda Carlo Emilio, *Romanzi e racconti I*, a cura di Dante Isella, Milano, Garzanti, 2007.