

# PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SULLA CITAZIONE



# PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL  
OF QUOTATION STUDIES

*Rivista semestrale online / Biannual online journal*

<http://www.parolerubate.unipr.it>

---

Fascicolo n. 2 / Issue no. 2

Dicembre 2010 / December 2010

***Direttore / Editor***

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Comitato scientifico / Research Committee***

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 2) / External referees (issue no. 2)***

Lucia Battaglia Ricci (Università di Pisa)

Francesco Bausi (Università della Calabria)

Carol Bolton (Loughborough University)

Roberto Campari (Università di Parma)

Francesco Fiorentino (Università di Bari)

Amedeo Quondam (Università di Roma La Sapienza)

Franca Varallo (Università di Torino)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2010 – ISSN: 2039-0114

## INDEX / CONTENTS

### PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Controcanto. Per alcune citazioni esplicite nelle novelle di Matteo Bandello*  
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 3-25
- Quotation, Paratext and Romantic Orientalism: Robert Southey's "The Curse of Kehama" (1810)*  
OURANIA CHATSIU (Swansea University) 27-50
- Nel segno di Polifilo*  
VANJA STRUKELJ (Università di Parma) 51-93
- Chacun sa citation*  
MICHELE GUERRA (Università di Parma) 95-118

### MATERIALI / MATERIALS

- La citazione biblica come esegesi del testo: "Paradiso", XIV, 85-96*  
MATTEO LEONARDI (Liceo Classico "Don Bosco", Borgomanero) 121-136
- Ombre di ombre. Wilde cita Balzac. II*  
SUSI PIETRI (École Nationale Supérieure d'Architecture, Paris) 137-147
- Tre citazioni: Corazzini, Sbarbaro, Montale*  
GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI (Università di Torino) 149-165
- L'inganno della monade perfetta. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba. I*  
GIOVANNI RONCHINI (Università di Parma) 167-183

### LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione – review] *Remploi, citation, plagiat. Conduites et pratiques médiévales (X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle)*, études réunies par Pierre Tourbet et Pierre Moret, Madrid, Casa de Velazquez, 2009  
DIANA BERRUEZO 187-194
- [recensione – review] Sandra Covino, *Giacomo e Monaldo Leopardi falsari trecenteschi. Contraffazione dell'antico, cultura e storia linguistica nell'Ottocento italiano*, Firenze, Olschki, 2009  
ALESSANDRO MARIGNANI 195-203





VANJA STRUKELJ

## NEL SEGNO DI POLIFILO

Nel *segno* di Polifilo si sono mossi numerosi artisti che tra Ottocento e Novecento hanno evocato, oppure ‘nascostamente’ citato, l’*Hypnerotomachia Poliphili*,<sup>1</sup> nel suo esuberante patrimonio iconico offerto dal racconto della parola e dell’apparato illustrativo. Sulla ininterrotta fortuna di questa opera, dimostrata sia dalle numerose riedizioni e traduzioni<sup>2</sup> che dalla sua ripresa in ambito letterario, architettonico e figurativo, ha più volte insistito la storiografia.<sup>3</sup> In questo intervento cercheremo invece di mettere a confronto

---

<sup>1</sup> *Hypnerotomachia Poliphili*, Venetiis, In aedibus Aldi Manutii, 1499: ed. cons. F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di G. Pozzi e L. A. Ciapponi, Padova, Antenore, 1964, 2 voll., Id., *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. Ariani e M. Gabriele, Milano, Adelphi, 1998, 2 voll.

<sup>2</sup> Si ricordano qui almeno: *Le Songe de Poliphile*, par Jean Martin, Paris, Kerver, 1546; *Tableau des riches inventions qui sont représentées dans le Songe de Poliphile*, par Béroalde de Verville, Paris, Guillemot, 1600; *Le Songe de Poliphile*, par Jacques Guillaume Legrand, Paris, Didot, 1804 (Parme, Bodoni, 1811 e 1821); *Le Songe de Poliphile ou Hypnerotomachie de frère Francesco Colonna*, par Claudius Marcel Popelin, Paris, Liseux, 1883; F. Colonna, *The Dream of Poliphilus: Facsimile Of One Hundred and Sixty Eight Woodcuts in “Poliphili’s Hypnerotomachia”*, Venice 1499, by Johann Wilhelm Appel, London, South Kensington Museum, 1888 (reprinted in 1889 and 1893).

<sup>3</sup> È possibile qui citare solo alcuni contributi, a cui si rimanda per ulteriori riferimenti bibliografici: A. Blunt, *The “Hypnerotomachia Polyphili” in 17th Century France*, in “Journal of the Warburg Institute”, I, 1937-1938, pp. 117-137; P. V. Turner,

alcuni casi specifici di prelievo e rielaborazione, in ambito preraffaellita e surrealista, per mettere l'accento sui diversi meccanismi di recupero, interpretazione e riutilizzo e quindi sul significato che il rimando al 'sogno di Polifilo' in diversi contesti culturali ha finito per assumere.

### 1. *Dante Gabriel Rossetti e il "libro sommamente mistico"*

“Vi voglio far ridere. Ieri ricevevi da parte di Mr F. di Malta il libro più settario che si sia mai scritto nel mondo, cioè quello di Francesco Colonna, intitolato *Il sogno di Polifilo* (multiplice amante), che tratta di amore ed architettura (il quale vale a mettere in relazione la Setta d'Amore con quella de' Muratori o Architetti). Quest'opera fu scritta da quel domenicano poco dopo la morte di Boccaccio, cioè al principio del '400; ed ha fatto impazzire molti interpreti, alcuni de' quali hanno scritto de' commenti in gergo per ispiegarlo. Io ne ho parlato in una delle mie edizioni MSS. allo *Spirito antipapale*, non so se ve lo ricordate. M. F., che lo ha trovato da me citato con distinzione, ha procurato subito di acquistare quel tenebrosissimo nodo della Sfinge in una bellissima edizione aldina, piena di incisioni in legno, ed ha pagato circa 12 lire sterline”.<sup>4</sup>

Così scriveva Gabriele Rossetti a Charles Lyell il 30 maggio 1834, riferendogli dell'acquisto fatto da Lord John Hookham Frere. Un'altra lettera indirizzata a quest'ultimo ci permette di comprendere quando e in che contesto il prezioso volume sia entrato, con ogni probabilità, nella biblioteca della famiglia Rossetti:

“Veneratissimo Signore ed Amico

È stato lasciato in mia casa, mentre io non v'era, quell'enigmatica opera del Domenicano Francesco Colonna, la quale s'intitola *La Hypnerotomachia di Poliphilo*; libro rarissimo di edizione Aldina, che fin da quattro o cinque anni fa avea letto nella biblioteca del Museo Britannico, e in parte trascritto e illustrato. Veggo ch'è vostro, e che l'avete acquistato a caro prezzo; lo terrò dunque a vostra disposizione, ed intanto lo andrò

---

*Claude-Nicolas Ledoux and the "Hypnerotomachia Poliphili"*, in "Word&Image", 14, 1998, pp. 206-216; D. van der Plaats, "Would you know the new, you must search the old": William Lethaby's "Architecture, Mysticism and Myth" (1891) and the "Hypnerotomachia Poliphili" (1499), in "The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand", XII, 1, pp. 1-26.

<sup>4</sup> G. Rossetti, *Carteggi. III. 1832-1836*, a cura di A. Caprio, P. R. Horne e J. R. Woodhouse, Napoli, Loffredo, 1992, p. 416.

rileggendo, finché non m'indicherete che cosa debba farsene. Ebbi la prima volta notizia d'un tal libro da un annotatore del *Romanzo della rosa*, il quale asserisce esser della stessa natura di quel Romanzo d'Amore; e siccome avea già capito di che natura è quel Romanzo, così non mi fu tanto difficile scorgere la medesima cosa, che finalmente divenni men avido nel ricercarli e nel leggerli e decifrarli. Può dirsi di questo nodo gordiano, in tante e tante guise intrecciato, quel che Orazio dicea del Sole *varius et idem*. Volgi e rivolgi, arrivi sempre alla stessa conclusione”.<sup>5</sup>

Al di là del dato cronachistico, questi passi ci forniscono una sintetica, ma assai efficace chiave interpretativa del “libro rarissimo”, che il dantista massone conosce, ha già avuto modo di trascrivere e illustrare – e potremmo chiederci che cosa intenda con questo termine – e che ora si propone di rileggere, decifrare, sulla base della sua solida esperienza esegetica. Di lì a qualche anno dedicherà a questo testo illustrato alcune pagine del suo *Il mistero dell'amor platonico del Medio Evo*, nelle quali ritornerà sulla stretta relazione tra “Setta d'Amore” e “quella de' Muratori o Architetti”, riferendo della “dottrina misteriosa de' Liberi Muratori che fan quegli edificj allegorici, non diversa dalla dottrina de' Gai Amanti che facevano quelle finte moine”.<sup>6</sup>

Da una testimonianza del fratello William Michel sappiamo che Dante Gabriel Rossetti consultava di tanto in tanto questo “libro sommamente mistico” “with some gusto not undermingled with awe”,<sup>7</sup> mentre Thomas Henry Hall Caine, nel suo *Recollections of Dante Gabriel Rossetti*<sup>8</sup> ricorda come nella biblioteca del poeta pittore si conservasse, oltre l'esemplare aldino,

<sup>5</sup> Ivi, pp. 422-423.

<sup>6</sup> G. Rossetti, *Il mistero dell'amor platonico del Medio Evo derivato dai Misteri Antichi*, London, Riccardo e Giovanni E. Taylor, 1840, 5 voll.

<sup>7</sup> W. M. Rossetti, *Memoir*, in D. G. Rossetti, *His Family-Letters*, with a *Memoir* by W. M. Rossetti, London, Ellis and Elvey, 1985, vol. I, p. 64, scrive “Among our father's book were a *Poliphili Hypnerotomachia*; Gombauld's *Endymion*, in English, with engravings, dated 1639; and a volume of pagan mythology with starling woodcuts of about the early seventeenth century – I presume it to have been *De Natura Deorum* of Boccaccio. All these Dante inspected from time to time, with some gusto not unmingled with awe – each book being pronounced by our father to be a ‘libro sommamente mistico’, according to system of interpretation of medieval and renaissance literature”.

<sup>8</sup> Th. H. Hall Caine, *Recollections of Dante Gabriel Rossetti*, London, Elliot Stock, 1882, p. 261.

anche il *Songe de Poliphile*, terza edizione (1861) della traduzione francese edita da Kerver, con un nuovo apparato illustrativo. Tutti questi elementi ci sollecitano a verificare se e in quale misura Dante Gabriel Rossetti abbia attinto all'universo iconico dell'*Hypnerotomachia*, proprio nella sua esorbitante capacità immaginifica e nel suo rispecchiamento tra parola ed immagine.

La questione dell'*Hypnerotomachia* come fonte letteraria e d'immagine a cui attinge la cultura inglese 'decadente' è posta, con la consueta lucida intelligenza, da Mario Praz, soprattutto a partire dagli anni Quaranta;<sup>9</sup> lo studioso mette in luce come questo scritto ben noto ai collezionisti e ai bibliofili fosse passato per le mani anche di letterati come Thomas Griffiths Wainewright, decadente *ante litteram* secondo la definizione di Oscar Wilde, e avesse suscitato l'attenzione di un poeta come Swinburne, tanto da indurlo a citare il testo quasi puntualmente nella sua opera giovanile *Chronicle of Tebaldeo Tebaldei* (1861). La storiografia artistica non pare raccogliere queste suggestioni, tanto è vero che bisognerà attendere gli anni Settanta per veder riproposto il problema, grazie al breve articolo di David M. R. Bentley apparso nel 1977 in "English Language Notes",<sup>10</sup> citato in seguito quasi esclusivamente in riferimento all'analisi dell'*Arthur's Tomb* (1854-1855). Il critico propone infatti come fonte per questo acquerello rossettiano (**fig. 1**) la xilografia dell'*Hypnerotomachia* (**fig. 2**) che illustra "the tomb of Adonis which, like Arthur's tomb, is illustrated with incidents bearing on the life of the figure to

---

<sup>9</sup> Già nella prima edizione di *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, La Cultura, 1930, il critico accenna all'*Hypnerotomachia* come fonte per *Under the Hill* di Aubrey Beardsley; più mirati sono invece M. Praz, *Swinburne and the "Hypnerotomachia Poliphili"*, in "English Studies", April 1943, pp. 46-49 e Id., *Some Foreign Imitators of the "Hypnerotomachia Poliphili"*, in "Italica", XXIV, 1947, 1, pp. 20-25.

<sup>10</sup> D. M. R. Bentley, *Rossetti and the "Hypnerotomachia Poliphili"*, in "English Language Notes", June 1977, pp. 279-283.

whom it is dedicated”,<sup>11</sup> suggerendo l’implicito parallelismo tra la coppia Polifilo-Polia e quella Lancillotto-Ginevra; osserva inoltre come “the image of a fleming vessel or vase”<sup>12</sup> di un’altra illustrazione dell’*Hypnerotomachia* si ritrovi anche nel *Sir Tristram and La Belle Iseult Drinking the Love Potion* (1867) e in *Sibylla Palmifera* (1866-1868). Partendo da questo confronto l’autore rintraccia altre possibili suggestioni del testo in alcune composizioni rossettiane, come *Jenny*, e nella stessa struttura della raccolta *The House of Life*, per la coincidenza tra metafora architettonica e tema amoroso, sottolineando infine la stretta analogia tra la condizione dei protagonisti del testo rinascimentale e quelli di *The Blessed Damozel*: “both the poem and the book contain scenes which are laid in ‘heaven’, where, in both cases, one lover waits to be joined by the beloved who is still on earth”.<sup>13</sup>

Possiamo chiederci a questo punto se questo riferimento possa valere anche per il dipinto *The Blessed Damozel*, elaborato in due diverse versioni, tra il 1875 e il 1881 circa, a partire dalla lirica, composta da Rossetti nel 1847 e pubblicata sulla rivista letteraria preraffaellita “The Germ” nel 1850. Il quadro era stato commissionato da William Graham, figura centrale nella storia del collezionismo inglese dell’Ottocento e nelle vicende della cultura figurativa di ambito preraffaellita,<sup>14</sup> il quale aveva espressamente richiesto un *pendant* della ‘botticelliana’ *La Ghirlandata*, da lui acquistato nel 1873. In prima ipotesi Rossetti aveva pensato ad una rilettura selettiva e sintetica del testo, con una forte riduzione/concentrazione sul piano spaziale e narrativo: una riproposta

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 280.

<sup>12</sup> Ivi, p. 282.

<sup>13</sup> Ivi, p. 283.

<sup>14</sup> Si vedano O. Garnett, *William Graham e altri committenti di Burne-Jones*, in *Burne-Jones dal preraffaellismo al simbolismo*, catalogo della mostra a cura di M. T. Benedetti e G. Piantoni, Milano, Mazzotta, 1986, pp. 86-92; S. Wildman and J. Christian, *Edward Burne-Jones. Victorian Artist-Dreamer*, Catalogue Exhibition (New York-Birmingham-Paris, 1998-1999), New York, Metropolitan Museum of Art, 1998, pp. 108-109.

del ritratto ‘allegorico’ così frequentemente praticato e variato dall’autore in quegli anni, con l’inserimento di qualche elemento di più stringente ed evocativa allusione al poema. Così il gesto delle mani, con i gigli che giacciono ricurvi sul braccio della *damozel*, permette di individuare il ‘momento’ della rappresentazione, quello indicato dai versi “And the lilies lay as if asleep / Along her bended arm”, l’attimo in cui la donzella si sporge dal bastione del cielo e riscalda con il suo seno la balaustra, mentre entrano in scena le coppie di amanti appena riuniti, che circondano la beata e la sfiorano come esili fiamme. È questa un’immagine su cui Rossetti lavorerà assiduamente e che diventerà un elemento forte, quanto meno nel dipinto per Graham. A ripercorrere i diversi disegni in cui il pittore varia il tema dell’abbraccio,<sup>15</sup> così come lo studio d’insieme datato 1876, emerge con chiarezza la volontà di costruire una specie di sequenza, che vede le figure degli amanti stringersi in un legame sempre più stretto ed indissolubile: un effetto ulteriormente amplificato nel quadro, in cui si riescono a seguire le successive fasi dell’incontro, fino ad arrivare alle due coppie in primo piano, i cui corpi assumono una chiara configurazione circolare. Del resto, questa idea di circolarità domina anche nella disposizione delle figure che sembrano orbitare intorno alla testa della donzella, a segnalare la risonanza cosmica di tale unione. Robert Upstone<sup>16</sup> individua nella filosofia di Swedenborg, il cui pensiero è ben noto nella cerchia di Rossetti, una chiave d’interpretazione del poema e del dipinto; è probabile, infatti, che la concezione dell’‘amore coniugale’ cara al pensatore svedese possa avere suggestionato il pittore, che vi ritrovava temi neoplatonici da lui assorbiti fin dalla prima educazione

---

<sup>15</sup> V. Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): A Catalogue Raisonné*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1971, cat. 244 G, J.

<sup>16</sup> R. Upstone, *Dante Gabriel Rossetti, Sancta Lilies (1874)*, in *The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, edited by A. Wilton and R. Upstone, Catalogue Exhibition (London-Munich-Amsterdam, 1997-1998), London, Tate Gallery, 1997, pp. 191-193.

familiare. Nella raffigurazione dei due corpi che si uniscono a formare un'unità perfetta potremmo inoltre rintracciare ancora simbologie alchemiche. Rossetti sembra del resto insistere sulla stratificazione di rimandi e significazioni, interni ed esterni alla sua ricerca, che rafforzano l'ambiguità del rapporto amore celeste/amore terreno ed allo stesso tempo accentuano le implicazioni autobiografiche. Così, se il confronto proposto da Alicia Faxon con la *Natività mistica* di Botticelli<sup>17</sup> è certamente convincente, sia per gli abbracci tra figure angeliche e terrene che per la carola degli angeli osannanti, andrà anche ricordato come gli amanti che fluttuano nello spazio della *Blessed Damozel* trovino le loro radici proprio nella produzione rossettiana. Nel suo acquerello *Paolo e Francesca* del 1855 Rossetti aveva già sperimentato l'idea della sequenza, ma soprattutto aveva risolto la raffigurazione delle due anime dannate in eterno a turbinare nel vortice dell'Inferno, riprendendo un'immagine del suo poema giovanile, quella delle coppie riunite che lambiscono come fiamme il volto della donzella benedetta. Così anche nel dipinto, proprio l'addensarsi dei corpi, che comprime ed avvolge la figura della giovane, l'*horror vacui*, che la cromia del dipinto accentua, finiscono per evocare piuttosto un girone infernale che l'armonia celeste.

In una fase successiva, Rossetti decide, su suggerimento dello stesso Graham, di aggiungere al quadro così concepito una predella, certamente per rinforzare il riferimento alla fonte letteraria, in cui l'effetto del dialogo a distanza tra i due amanti rappresenta indubbiamente una delle componenti più interessanti ed evocative. Non siamo in grado di stabilire se nella progettazione di questa nuova impaginazione, che naturalmente viene pensata in stretto rapporto con l'intelaiatura della cornice, sia entrato anche un eventuale modello presente nella collezione di Graham, certo è che la ripresa del polittico

---

<sup>17</sup> A. Craig Faxon, *Dante Gabriel Rossetti*, Oxford, Cross River Press, 1989, trad. it. *Dante Gabriel Rossetti*, Milano, Idealibri, 1990, p. 209.

si rivela efficace sia sul piano pratico – consente l’inserimento di un nuovo ‘pezzo’ di tela – che su quello narrativo – costruisce due spazi differenti e separati, ma suggerisce un rapporto tra loro –; convincente sul piano formale per il suo carattere arcaicizzante, è allo stesso tempo fortemente allusiva e simbolicamente densa. Maria Teresa Benedetti parla infatti di “pala d’altare profana”,<sup>18</sup> mettendo in rilievo la sottile vena dissacrante di una simile operazione. Un impianto non molto diverso, anche sul piano narrativo, viene del resto proposto nell’illustrazione *My Beautiful Lady* di Holman Hunt sul primo numero di “The Germ”, mentre Burne-Jones aveva iniziato nel 1860 un dittico, dedicato proprio a *The Blessed Damozel*, portando tuttavia a termine solo la parte con la raffigurazione della fanciulla.<sup>19</sup>

La figura dell’amante viene così compressa in uno sviluppo fortemente orizzontale, che certamente intensifica il senso del rapporto con la terra, amplificando lo stacco tra il piano umano e quello ultraterreno, anche se poi l’uniformità cromatica di ‘pala’ e ‘predella’ finiscono per ridimensionare l’impatto di tale divaricazione. A suggerire l’impossibile dialogo tra i due amanti viene orchestrato il gioco degli sguardi, quello dell’uomo che rivolge gli occhi al cielo, quello della donzella che sembra guardare nel vuoto, entrambi destinati a non incontrarsi mai.

“(To one, it is ten years. /... Yet now, and in this place, / Surely she leaned o’er me – her hair / Fell all about my face... / Nothing: the autumn fall of leaves. The whole years sets apace)”.<sup>20</sup> Di questa suggestiva immagine Rossetti non sfrutta nel dipinto le potenzialità evocative e non insiste sul parallelismo tra le foglie d’autunno che cadono e i capelli della amata che sfiorano il viso, scegliendo invece un linguaggio inaspettatamente sintetico per

<sup>18</sup> M. T. Benedetti, *Dante Gabriel Rossetti*, Sansoni, Firenze, 1984.

<sup>19</sup> M. Harrison and B. Waters, *Burne-Jones*, London, Barrie & Jenkins, 1973, pp. 39 e 41.

<sup>20</sup> *The collected works of Dante Gabriel Rossetti*, edited with preface and notes by W. M. Rossetti, London, Ellis and Elvey, 1890, vol. II, p. 232.

tracciare i contorni di questa figura di sognatore. Proprio il tema del sogno, del resto, domina la scelta delle fonti iconografiche, a partire dalla suggestione del *Sogno del cavaliere* di Raffaello, l'enigmatico dipinto conservato alla National Gallery con il cavaliere dormiente conteso da Venere e Pallade. Ma la figura dell'amante rossettiano sembra condurci anche in un'altra direzione: se confrontiamo la predella, così come il disegno preparatorio (**fig. 3**), con le carte dell'*Hypnerotomachia* aldina vediamo che il pittore ha operato una sorta di montaggio. L'ambientazione paesaggistica ci riporta alla xilografia con Polifilo sognante (**fig. 4**), sdraiato sulla terra, anche per la analoga rappresentazione dell'albero nodoso, mentre la posizione dell'amante, con le gambe sovrapposte, è perfettamente coincidente con quella della ninfa-genitrice scoperta dal satiro (**fig. 5**) di un'altra tavola. Certamente l'*Hypnerotomachia* aldina può fornire a Dante Gabriel Rossetti un repertorio iconico di grande suggestione, in cui ritrovare, quasi in un compendio enciclopedico, echi o assonanze con le tante fonti che fino ad allora avevano ispirato il pittore, un libro di immagini che paiono illustrare come in una mappa i temi cari del neoplatonismo rinascimentale. Ciò che al pittore non sfugge sicuramente è la forza delle xilografie, capaci di costituire un itinerario autonomo, anche se strettamente intrecciato alla parola, un altro racconto, con le sue iterazioni, le sue pause, i suoi sviluppi: un racconto in cui tuttavia l'immagine non perde mai la sua stratificazione simbolica, non si esaurisce nella banale successione degli avvenimenti rappresentati. Le vicende di Polifilo e Polia, il loro viaggio iniziatico finiscono inoltre per intrecciarsi ad altre storie care al pittore, continuamente rielaborate e variate: così la sequenza di abbracci dei due protagonisti, che si snoda nelle tavole dell'*Hypnerotomachia* (**figg. 6, 7 e 8**), fatalmente si associa a quella degli abbracci terreni e dannati di Paolo e Francesca, e, come abbiamo segnalato, a quelle delle coppie (**fig. 9**) che circondano la *Blessed Damozel*, finendo per evocare nell'immaginario rossettiano quell'indissolubile intreccio tra terra e cielo, amore e morte che

caratterizza la sua ricerca poetica e pittorica. Come del resto era successo con le letture dantesche,<sup>21</sup> dell'esegesi paterna non resta che una vaga memoria: i concettualismi allegorici, le interpretazioni in chiave alchemica e massone diventano materia per una rielaborazione sempre più personale, fortemente sensuale e percorsa da una sempre più marcata irrequietezza. L'aspirazione all'armonia, alla conciliazione degli opposti, che un'opera come *Dantis amor* (1858) ancora vagheggiava, pare ora irrecuperabile: nemmeno la dimensione del sogno riesce a pacificare la continua tensione tra spirito e materia, tra amor sacro e amor profano. Tuttavia nel "libro sommamente mistico" un tempo consultato con curiosità e timore reverenziale, nella selva simbolica e nel labirinto iconico che caratterizza parola e immagine, il poeta/pittore può continuare a evocare lo stretto legame tra un processo di iniziazione erotico-amorosa e un itinerario spirituale, forse cogliere la contaminazione tra platonismo e materialismo lucreziano, sicuramente ritrovare le fonti per riuscire a conciliare Giorgione e il pensiero di Swedenborg,<sup>22</sup> assecondando le aspettative del suo committente.

## 2. "Laus Veneris"

"He founds his style for these on old woodcuts, especially those of *Hypnerotomachia*, of which he has a fine copy. His work in general, and that of Morris too, might perhaps be called a kind of New Renaissance".<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Si veda G. Silvani e V. Strukelj, *Rossetti e Dante: un confronto*, in D. Saglia, G. Silvani-V. Strukelj, G. Franci e L. Manini, *Dante e la cultura anglosassone*, Milano, Unicopli, 2007, pp. 49-91.

<sup>22</sup> W. M. Rossetti, *Memoir*, cit., p. 64, ricorda "Our father, when writing about the *Comedia* or the *Vita Nuova*, was seen surrounded by ponderous folios in italic type, 'libri mistici' and the like (often about alchemy, freemasonry, Brahminism, Swedenborg, the Cabbala, etc.), and filling page after page of prose, in impeccable handwriting, full of underscoring, interlineations, and cancellings". Tra i libri mistici vengono quindi riuniti gli scritti di Swedenborg e l'*Hypnerotomachia Poliphili*.

<sup>23</sup> *William Allingham's Diary*, introduction by G. Grigson, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1967, p. 140.

Queste le riflessioni di William Allingham, a conclusione di una visita allo studio di Burne-Jones. Siamo nel 1866 e l'artista sta cimentandosi con le illustrazioni di *Hill of Venus* di William Morris (**fig. 10**), un progetto che non porterà mai a termine.<sup>24</sup> Al letterato irlandese, che aveva coinvolto Rossetti, Millais, Hughes nell'edizione del suo *The Music Master* (1855), il riferimento ai legni dell'*Hypnerotomachia* appare evidente: ma potremmo pensare si tratti di un punto di vista per così dire interno alla cerchia preraffaellita. Sappiamo infatti quanto, al di là del già ricordato caso di Dante Gabriel Rossetti, il testo avesse circolato in questo ambiente.<sup>25</sup> Interessante, quindi, si dimostra un articolo del critico francese Philippe Burty, apparso sulla "Gazette des Beaux-Arts" nel 1869, in cui l'autore loda *The Wine of Circe*<sup>26</sup> e gli altri acquerelli esposti alla mostra organizzata alla Exhibition of the Society of Painters:

"C'est là une peinture de la plus haute valeur: pour l'impression, qui est aussi troublante et plus saine que celle de certaines pièces des *Fleurs du mal*, de Baudelaire; pour le rendu, qui est magistral. C'est là qu'il faut juger cet artiste si bien doué".<sup>27</sup>

La puntuale descrizione di Burty insiste sulle scelte formali di Burne-Jones, sulle interne corrispondenze tra l'andamento orizzontale del riquadro e la figura piegata a squadra di Circe, a sua volta ripresa dai corpi allungati delle due pantere; allo stesso tempo pone l'accento sulla cromia del dipinto, in cui l'oro della veste della donna si contrappone al blu del mare. È forse proprio per

---

<sup>24</sup> Burne-Jones esegue dodici illustrazioni. Si vedano J. Dunlap, *The Book that Never Was*, New York, Oriole Editions, 1971, e M. Harrison and B. Waters, *Burne-Jones*, cit.

<sup>25</sup> John Ruskin possedeva una copia della seconda edizione aldina. Su "Academy" esce una lunga recensione al saggio di Albert Von Ilg pubblicato a Vienna: S. Colvin, *The Dream of Poliphilus*, in "Academy", 3, 1872, pp. 383-387; William Bell Scott dedica un articolo a questo tema, *The Artist of "Hypnerotomachia"*, in "The Athenaeum", 27 March 1880, pp. 415-416.

<sup>26</sup> Ph. Burty, *Exposition de la Royal Academy*, in "Gazette des Beaux-Arts", XI, 1869, pp. 44-61.

<sup>27</sup> Ivi, p. 54.

questo inquietante contrasto tra l'artificiosa bellezza e il terribile potere di questa *femme fatale* che scatta il riferimento alla raccolta baudelairiana, un confronto che doveva apparire del tutto inedito per il pubblico francese. Dovendo segnalare le fonti degli acquerelli di Burne-Jones, il critico cita Poussin e Prud'hon, Flaxman e Stothard, insiste sull'attenzione a Mantegna, Bellini e Crivelli, ma sottolinea anche come lo *charme* di queste creazioni sia degno "des visions du *Songe du Polyphile* (édition de Venise)".<sup>28</sup> Più che il recupero di precisi modelli formali, si tratta quindi dello *charme* dell'*Hypnerotomachia*, della suggestione di un racconto non lineare, fortemente evocativo, in cui il testo letterario con la sua vocazione descrittiva appare una continua fucina di immagini, cui le xilografie conferiscono una nuova autonoma realtà. Da notare inoltre la precisazione "édition de Venise", che dimostra quanto il lettore francese fosse ormai pienamente allenato non solo a cogliere il riferimento, ma anche a distinguere le diverse versioni del *Songe de Polyphile*: Charles Nodier con la sua novella *Franciscus Columna* (1844) e Gérard de Nerval nel suo *Voyage en Orient* (1851) dovevano aver contribuito a far uscire dalla cerchia dei bibliofili<sup>29</sup> la passione per il testo illustrato. Quanto a Burty forse aveva in mente proprio l'associazione orientalista nervaliana nella sua lettura della Circe.

È tuttavia nel lungo progetto della *Laus Veneris*<sup>30</sup> che il confronto con l'*Hypnerotomachia* diviene pienamente consapevole, dimostrando quanto Burne-Jones non solo attinga allo straordinario vocabolario iconico, ma sia attratto dal linguaggio criptico di Francesco Colonna. A partire da un acquerello del 1861, sollecitato dalle richieste di William Graham di un

---

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Si vedano anche B. Fillon, *Le songe de Poliphile*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1879, t. XIX, pp. 536-548 e t. XX, pp. 58-75 e H. Lavoix, *Bibliographie. Le songe de Poliphile*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1884, t. XXIX, pp. 366-376.

<sup>30</sup> J. Christian, *Laus Veneris*, in S. Wildman and J. Christian, *Edward Burne-Jones. Victorian Artist-Dreamer*, cit., pp. 166-169.

*pendant* a *Le Chant d'amour* (1865),<sup>31</sup> il pittore interpreta il poema di Swinburne<sup>32</sup> con un'attenzione specifica al rapporto amore/musica e un programmatico riferimento alla cultura neoplatonica del giorgionismo. Sulla scia della fonte swinburniana l'ambiguo intreccio tra realtà e rappresentazione, tra natura e artificio, verità e sogno si sviluppa nella costruzione spaziale, nella definizione cromatica, ma anche nella sequenza narrativa, con le tappezzerie che raccontano della nascita e del trionfo della Venere che vediamo invece languente nella sua veste infuocata in primo piano. Il rapporto con la parola, e quindi con il poema, non è tuttavia risolto da Burne-Jones in termini mimetici, secondo gli schemi dell'*ut pictura poesis*, ma in un rapporto di forte tensione dinamica. Al di là di ogni possibile riferimento al *Tannhäuser* wagneriano e alle sue riletture pittoriche,<sup>33</sup> in *Laus Veneris* (1873-1878; **fig. 11**) è infatti preminente la riflessione sul linguaggio: la ricercata presenza degli strumenti musicali – quasi mai 'suonati' –, ricorrente nelle opere di questi anni, prima fra tutte *The golden stairs* (1872-1880), diventa quindi un mezzo per segnalare, citando Pater, l'aspirazione della pittura alla condizione della musica. Se, come afferma lo stesso Burne-Jones, un dipinto deve esser letto come un poema, di questo poema si deve cogliere più la sonorità, il cromatismo, ma soprattutto la successione ritmica. 'Leggendo' la *Laus Veneris* il lettore si smarrisce come in un labirinto: la perdita della prospettiva significa anche la rinuncia ad una ordinata e gerarchica organizzazione del racconto; lo sguardo si inabissa, non riesce ad afferrare un univoco percorso da seguire. In questo quadro allora che

---

<sup>31</sup> Proponendo l'idea del *pendant*, certo Graham aveva colto le valenze espressive di un possibile confronto tra il binomio amore/musica come armonia rappresentato da *Le Chant d'Amour* e come perversa seduzione in *Laus Veneris*: una sorta di *Amor sacro e Amor profano*, adattato al clima contemporaneo, che doveva puntare sulla differenza dei due dipinti e non sulla loro omologazione.

<sup>32</sup> G. Silvani, *Le metamorfosi di un mito: la leggenda di Tannhäuser nella letteratura inglese dell'Ottocento*, in G. P. Minardi, G. Silvani e V. Strukelj, *La trama delle arti. Parole, musica, immagini*, Parma, Mup, 2004, pp. 137-154.

<sup>33</sup> Si veda a proposito V. Strukelj, *Alle radici di "Under the Hill". Aubrey Beardsley e il mito di Tannhäuser*, ivi, pp. 155-187.

significato può assumere il riferimento al ‘sogno’ di Francesco Colonna? Cerchiamo intanto di individuare, in maniera dettagliata e precisa, quella sorta di montaggio di citazioni a cui viene sottoposto l’apparato iconografico dell’edizione aldina.

È innanzi tutto dalla raffigurazione del regno di Eleuterillide che l’autore trae spunto per il suo dipinto: a parte l’assieparsi delle ancelle, una delle quali è ritratta seduta di spalle, attorno alla regina, nella xilografia (**fig. 12**) si ritrova l’effetto delle pareti fittamente decorate, con l’inserzione di un medaglione che reca l’iscrizione “Venus”. In *Laus Veneris* alla ‘parola’ si sostituisce la rappresentazione (**fig. 13**) della nascita e del trionfo della dea.<sup>34</sup> Per quest’ultimo il pittore riprende il modello dei trionfi, circondati da giovani in un tripudio di suoni e di tenzoni amorose, in cui si imbatte Polifilo: in particolare il terzo (**fig. 14**), con la raffigurazione di Danae che raccoglie nel suo grembo la pioggia d’oro, sembra suggerire l’analogo gesto di Venere che tiene nella veste i cuori colpiti da Cupido. Potremmo chiederci se questo ‘montaggio’ riveli anche una stretta connessione con il testo, un intenzionale riferimento alle diverse tappe del viaggio iniziatico di Polifilo. Con ogni probabilità il pittore è soprattutto affascinato dal contrasto tra la chiarezza disegnativa e narrativa delle xilografie e la travolgente foga descrittiva della parola: così ad esempio l’illustrazione con la Regina in trono circondata dalle sue ancelle finisce per evocare l’esuberante prezioso decorativismo del testo, reso forse accessibile attraverso la traduzione francese, e quindi corrispondere perfettamente al ‘clima’ della *Laus Veneris*.

Contiguo alla cultura del giorgionismo, tanto amata da Burne-Jones, e dal suo committente Graham, il sogno di Polifilo poteva offrire non soltanto un repertorio iconografico, in cui il rapporto amore/musica/sapienza è

---

<sup>34</sup> Uno studio a matita di *The Passing of Venus* viene eseguito nel 1861, per poi venir ripreso, oltre che nello sfondo della *Laus Veneris*, in un acquerello del 1880 ca. e infine in un arazzo realizzato nel 1898.

costantemente sotteso, ma soprattutto un *modello* sul piano linguistico e metodologico, per il tentativo di ricomposizione di fonti culturalmente e storicamente lontanissime, per l'exasperata valenza ekphrastica, per la volontà di fare del testo nella sua autonomia un metalinguaggio. La 'scrittura' letteraria e iconica diviene quindi essa stessa il territorio da esplorare in un viaggio iniziatico, che non può se non essere rivolto che a pochi adepti. La conoscenza non è data, ma è il frutto di un processo di difficile conquista: non si tratta di 'evasione', ma di una profonda consapevolezza critica. Alla condizione della musica devono aspirare tutte le arti non nella illusoria utopia di un'universale e diretta espressività emozionale, ma nel tentativo di raggiungere attraverso il calibrato accordo di elementi formali un'armonia che solo gli eletti saranno in grado di cogliere.

### 3. "*Under the Hill*". *Il sogno di Polifilo tradotto da Beardsley*

"[...] he sumps up all the delightful manias, all that is best in modern appreciation – Greek vases, Italian primitives, the *Hypnerotomachia*, Chinese porcelain, Japanese kakemonos, Renaissance friezes, old French and English furniture, rare enamels, mediæval illumination, the *débonnaire* masters of the eighteenth century, the English Pre-Raphaelits".<sup>35</sup>

Così scrive Robert Baldwin Ross nella sua monografia su Aubrey Beardsley, includendo la *Hypnerotomachia* tra "all that is best in modern appreciation", una deliziosa mania dell'artista che si associa alla passione per i vasi greci, i primitivi italiani, le porcellane cinesi e i tanti eclettici interessi del grafico inglese. Mario Praz segue questa indicazione, suggerendo una conoscenza non solo dell'apparato grafico ma anche del testo, evocato dall'autore in *Under the Hill*: in particolare in alcune descrizioni in

---

<sup>35</sup> R. Ross, *Aubrey Beardsley*, London-New York, Lane, 1909, p. 53.

“Poliphilesque style”, come quella della fontana.<sup>36</sup> Solo recentemente questi spunti sono stati ripresi dalla critica. Gail S. Weinberg<sup>37</sup> ha messo in luce come *Waw La Beale Isoud Wrote to Sir Tristram* (**fig. 15**), illustrazione tratta da *Le Morte Darthur*, riproponga in controparte l’ambientazione di una xilografia aldina (**fig. 16**), nella quale Polifilo è intento a scrivere la lettera in cui confessa la sua sconvolgente passione a Polia, mentre Stephen Calloway<sup>38</sup> ha evidenziato le indubbie affinità tra la tavola con il sepolcro di Trebia Quintilia e il frontespizio di *The story of Venus and Tannhäuser* (1895). In un intervento ad un convegno del 2002<sup>39</sup> avevo cercato di integrare questi riferimenti, ponendo soprattutto il problema del rapporto testo e immagine in *Under the Hill* e, in questo quadro, del significato del recupero dell’*Hypnerotomachia*. Di particolare interesse, in questa prospettiva, si dimostra il saggio di Gilles Polizzi *Beardsley à Cythère*,<sup>40</sup> che attraverso un puntuale confronto tra i due ‘romanzi’ non solo conferma gli evidenti calchi, ma soprattutto si interroga sulle modalità ed il significato di questa derivazione. Rimandiamo quindi a questa dettagliata analisi intertestuale, che, al di là della fascinazione per l’artificioso sincretismo linguistico del Colonna, individua i meccanismi di montaggio e ribaltamento che contraddistinguono la rilettura di Beardsley, per

---

<sup>36</sup> M. Praz, *Some Foreign Imitators of the “Hypnerotomachia Poliphili”*, cit., p. 24.

<sup>37</sup> G. S. Weinberg, *Aubrey Beardsley, the last Pre-Raphaelite*, in S. P. Casteras, *Pre-Raphaelite Art in its European Contest*, London, Associated University Press, 1995, pp. 210-233.

<sup>38</sup> S. Calloway, *Aubrey Beardsley*, London, V & A Publications, 1998, pp. 132-133.

<sup>39</sup> V. Strukelj, *La leggenda di Tannhäuser nelle arti figurative dell’Ottocento*, in *Narrare/Rappresentare. Incroci di segni fra immagine e parola*, Atti del Convegno, Parma, 10 ottobre 2002, a cura di D. Saglia e G. Silvani, Bologna, Clueb, 2003, vol. II, pp. 131-147; si veda anche Ead., *Alle radici di “Under the Hill”. Aubrey Beardsley e il mito di Tannhäuser*, cit.

<sup>40</sup> G. Polizzi, *Beardsley à Cytère: l’intertexte colonnien dans “Under the Hill”*, in *Le livre illustré européen au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles: passages, rémanences, innovations*, Actes du colloque international de Malhouse, 13-14 juin 2003, sous la direction d’H. Védrine, Paris, Kimé, 2005, pp. 21-42.

cercare di cogliere il differente uso di questa fonte rispetto alle già ricordate evocazioni preraffaellite.

Agilmente consultabile, per la parte iconica, nella riproduzione facsimilare del 1889,<sup>41</sup> finalmente accessibile grazie alla traduzione francese di Popelin (1883),<sup>42</sup> il libro perde infatti in Beardsley il suo carisma di libro “sommamente mistico”, così come lo *charme* del suo cripticismo, per divenire modello letterario e figurativo, da recuperare nella sua incongrua e abnorme natura di summa enciclopedica, insostituibile territorio di incursioni e smembramenti; allo stesso tempo, l’ambiguità semantica del linguaggio esoterico diviene un’arma sottile, come quella della satira, per l’uso sistematico dell’autoironia.

I primi rimandi alle xilografie alpine si individuano nelle illustrazioni per *Le Morte Darthur* (1893-1894) di Malory, proposta editoriale di Dent che programmaticamente si pone in concorrenza con le preziose realizzazioni della morrissiana Kelmscott Press. Il ventenne Beardsley era stato ingaggiato proprio per fornire dei disegni alla maniera di Burne-Jones: il suo lavoro era destinato quindi fin dall’inizio a emulare o quanto meno a confrontarsi con l’ambiziosa impresa che aveva visto coinvolti “the greatest living artist in Europe”<sup>43</sup> e William Morris, e di cui proprio in questi primi anni Novanta si stavano vedendo i primi risultati. Del resto, accanto a *The Golden Legend* di Jacobus de Voragine (1892) e al capolavoro di *The Works of Geoffrey Chaucer*, la cui lunga elaborazione si conclude nel 1896, lo stesso Burne-Jones<sup>44</sup> aveva auspicato la pubblicazione proprio del testo di Malory, che fin dagli anni di Oxford aveva entusiasmato la seconda generazione preraffaellita.

---

<sup>41</sup> F. Colonna, *The Dream of Poliphilus*, cit.

<sup>42</sup> Id., *Le Songe de Poliphile ou Hypnerotomachie de frère Francesco Colonna*, cit.

<sup>43</sup> Così viene definito Burne-Jones dallo stesso Beardsley in una lettera a A. W. King del 13 luglio 1891, in cui descrive la visita allo studio del pittore: cfr. G. S. Weinberg, *Aubrey Beardsley, the last Pre-Raphaelite*, cit., p. 231.

<sup>44</sup> F. Horner, *Time Remembered*, London, Hamish Hamilton, 1933, pp. 14-15.

I disegni per *Le Morte Darthur*, a partire dai due frontespizi della fine del 1892-inizio 1893, ci permettono di seguire un colloquio che si fa sempre più serrato con le fonti preraffaellite, in particolare Mantegna, Pollaiuolo, Paolo Uccello, Crivelli, con una netta predilezione per modelli di più incisiva e inquieta tensione lineare, e l'innesto di elementi di dichiarata matrice giapponese. Rispetto alle esuberanti riscritture e contaminazioni che caratterizzano altri e successivi progetti grafici, qui il riferimento al modello morrissiano fornisce una griglia ben precisa, entro cui contenere gli eccessi decorativi, gli incongrui accostamenti linguistici, ma anche la propensione per una dimensione narrativa, che sembra svolgere nel gustoso piacere per il racconto la stratificazione simbolica delle fonti. In questo quadro il rimando all'*Hypnerotomachia* può andare al di là della semplice citazione, che è facilmente recuperabile ad esempio in *How Four Queens Found Launcelot Sleeping* (**fig. 17**), che riprende la xilografia aldina con la fonte di Venere (**fig. 18**) che chiude il primo libro: un elemento, quello della fontana, che verrà a sua volta puntualmente riproposto nel frontespizio di *The story of Venus and Tannhäuser* (**fig. 19**). Per Beardsley si tratta innanzitutto di rimarcare il legame con uno dei riconosciuti capolavori dell'editoria rinascimentale, modello esemplare per la Kelmscott Press, anche se la tecnica di riproduzione fotomeccanica lo rende libero di giocare sottilmente con l'esibita evocazione del segno xilografico. Quindi si tratta di andare alla ricerca di una delle matrici della pittura di Burne-Jones, che proprio nelle stesse pagine analogamente ricorda e interpreta, fornendo al lettore una serie di indizi significativi: uno fra tutti il pozzo di *The Baleful Head* (1886-1887), opera che del resto sarà esplicitamente citata anche nella illustrazione *Climax* (1894) per la *Salomé* di Wilde.

Il cripticismo sincretico dell'*Hypnerotomachia* segna allora soprattutto una strada da seguire per un nuovo, diverso itinerario in cui sono coinvolti artista e lettore, a conclusione del quale però si prospetta la crisi di una lingua,

la sua dissoluzione. La consapevolezza critica di Beardsley, per il quale non a caso Robert Baldwin Ross citava i Carracci, si manifesta proprio nel meccanismo del recupero, della decontestualizzazione, del ribaltamento e del montaggio, che presuppone sempre una stratificata e profonda analisi storica. Ed in questo lavoro Beardsley usa e rivitalizza gli strumenti offerti dalla tradizione del disegno umoristico satirico dell'Ottocento, in particolar modo dei *Salons Caricaturaux*, recensioni parodistiche per immagini, che avevano allenato grafici e lettori ad un processo di trascrizione e decostruzione dei capolavori del passato e soprattutto delle opere contemporanee. Così, ad esempio, le illustrazioni per la *Salomé* non solo si pongono come sottile interpretazione del testo wildiano, ma anche come complessa riflessione su una tradizione iconografica e sulle sue riletture ottocentesche.<sup>45</sup> Lungi dal presentarsi come un semplice gioco parodistico, questa sorta di svelamento della fragilità di un universo iconico, dello svuotamento semantico dell'immagine (e della parola), della sua riduzione ad arabesco, si avverte in tutta la sua drammatica capacità autoironica proprio nel colloquio con i suoi 'maestri', con gli interpreti della stagione idealista e simbolista, da Gustave Moreau a Rossetti e Burne-Jones, ed allo stesso tempo con l'amatissimo Wagner.<sup>46</sup>

Proprio nel progetto di *The story of Venus and Tannhäuser/Under the Hill*, nella faticosa elaborazione dei due racconti, quello della parola e quello dell'immagine, si intrecciano la liberatoria presa di distanza, che si manifesta nella parodia, nell'esplosione del registro pornografico,<sup>47</sup> nel capovolgimento

---

<sup>45</sup> Si veda a proposito V. Strukelj, *Salomé: l'enigma della testa mozza tra arte e critica nella seconda metà dell'Ottocento*, in G. P. Minardi, G. Silvani e V. Strukelj, *La trama delle arti. Parole, musica, immagini*, cit., pp. 101-134.

<sup>46</sup> E. Sutton, *Aubrey Beardsley and British Wagnerism in the 1890s*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

<sup>47</sup> D. Saglia, "Everything is phallic-shaped": corpi com/e cose in "Venus and Tannhäuser" di Aubrey Beardsley, in Verba tremula. *Letteratura, erotismo, pornografia*, a

dei grandi miti dell'immaginario ottocentesco, e il doloroso senso della perdita. Beardsley conduce il suo lettore nel labirinto di un testo, di cui dovrà saper cogliere la contaminazione di intrecci, ambientazioni, stilemi linguistici incompatibili, districandosi tra le pagine dell'*Hypnerotomachia*, la messa in scena del *Tannhäuser* wagneriano, le atmosfere 'galanti' del Settecento francese: proprio riconoscendo la incongrua coincidenza tra frammenti scardinati, il cortocircuito creato dall'incrocio degli intrecci, dalla sovrapposizione delle immagini, questi riuscirà a varcare il piano del puro esercizio ludico, a cogliere il vuoto nascosto dall'esorbitante esplosione della trama decorativa.

Ecco che allora le xilografie alpine si trasformano in grande repertorio iconografico, che raccoglie immagini che rimandano al libretto wagneriano (il baccanale, le visioni del ratto d'Europa, di Leda e il cigno), alle fantasie di Burne-Jones (trionfo di Venere) o ai giochi erotici dei protagonisti del romanzo: di cui si trova memoria più nell'esplosione ekphrastica del testo che nelle tavole che lo illustrano. Eppure il viaggio di Polifilo, la sua immagine nella oscura selva, significativamente segnano anche inizio e fine del percorso del *Tannhäuser* beardsleyano: a quella tavola che apre l'*Hypnerotomachia* (**fig. 20**) si ispira infatti un disegno del 1891 (**fig. 21**), con un Tannhäuser quasi in trance, impotente di fronte al suo destino, fatalmente attratto dal richiamo di Venere. Certo la pubblicazione del testo illustrato di *The story of Venus and Tannhäuser* verrà annunciata dall'editore Lane solo nel 1894, per poi comparire in edizione epurata nel 1896 sulle pagine di "The Savoy", con l'entrata in scena del protagonista, *The Abbé*, nelle vesti di un Narciso rococò (**fig. 22**). Eppure il ricordo del pellegrino penitente, le braccia rivolte al monte di Venere, ricompare ancora nel 1896 in *The Return of Tannhäuser to the*

*Venusberg* (**fig. 23**), facendoci intuire come nel gioco del *dandy* insolente, nella sua ironia dissacrante, non si perda mai del tutto il rimpianto per il salvifico percorso iniziatico del sogno di Polifilo, così come per il riscatto del *Tannhäuser* wagneriano. Delle nostalgiche aspirazioni di Burne-Jones, dell'evocata armonia del neoplatonismo veneto non restano che smembrati frammenti, macerie di segni, di geroglifici irrimediabilmente incapaci di significare.

#### 4. Appendice surrealista. Leonor Fini

A chiusura di questa ricognizione in ambito vittoriano vorrei segnalare un altro significativo esempio di rilettura della *Hypnerotomachia*, che, pur spostandoci in un ambito culturale assai distante da quello qui preso in considerazione, può rivelare elementi di continuità rispetto ai casi analizzati. Nel 1938, a Parigi, in uno dei momenti di più intensa partecipazione al gruppo surrealista, Leonor Fini dipinge una sorta di dittico, *D'un jour à l'autre I e II* (**figg. 24 e 25**). Nella prima tela viene rappresentata una piscina dalle cui acque quasi prosciugate emergono piume, lische di pesce, gusci di uovo. Sullo sfondo, una quinta architettonica di evocazione classica si staglia nel buio della notte. Nel secondo dipinto, la scena sembra illuminata dal sole, che tinge con toni caldi anche il fondale; gli archi sono ridotti a rudere, mentre nella piscina si adagiano vitali figure femminili, la cui energia contrasta con i corpi dolenti di due giovani efebi. Osserva la scena una sorta di sfinge, dai contorni non ben delineati. Luisa Crusvar<sup>48</sup> ha recentemente dato una lettura in chiave alchemica di questa sequenza, un'allusione al passaggio dallo stadio della *nigredo* a

---

<sup>48</sup> L. Crusvar, *Leonor Fini: simboli, rituali e metamorfosi per una mitologia dell'ambiguità*, in *Leonor Fini. L'italienne de Paris*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 4 luglio-27 settembre 2009), a cura di M. Masau Dan, Trieste, Museo Revoltella, 2009, pp. 51-52.

quello della *albedo*: una interpretazione che rafforza analoghi riferimenti ben evidenti anche nella pittura dell'artista in questi anni, dall'evocazione del mito dell'androgino in *Jeu de jambe dans la clé du rêve (Initiales)* (1936) alla esplicita rilettura di *Melencolia I* di Dürer in *Le silence* (1940).<sup>49</sup> Il confronto con le tavole dell'*Hypnerotomachia* ci permette tuttavia di cogliere meglio le modalità di una ricerca che in questi anni vede Leonor Fini in prima linea, in stretto rapporto di confronto e scambio con altre artiste del gruppo. L'immagine del sepolcro-fonte di Adone (**figg. 26 e 27**), con il suo impianto rigidamente centrale, delinea infatti il luogo in cui avviene il processo di sublimazione della materia, mentre nel secondo quadro si innesta un'altra xilografia aldina, con i ruderi del tempio (**fig. 28**), e le figure femminili assumono le stesse pose delle ninfe che circondano Polia e Polifilo.<sup>50</sup> Proprio nel rapporto con questa fonte iconica riusciamo del resto a cogliere in questa riscrittura la marginalizzazione dell'elemento maschile, l'assenza di Polifilo.

Whitney Chadwick, che dedica un intero capitolo di un suo saggio al recupero della tradizione ermetica da parte delle artiste surrealiste, sottolinea come, a differenza dell'assunzione del mito dell'androgino da parte degli artisti come esaltazione della complementarità e della fusione dei due sessi, le protagoniste della seconda generazione del movimento enfatizzano le differenze di ruolo e la presenza femminile nella sua piena autonomia. In questo quadro la studiosa parla di una sorta di parodia di modelli iconografici cinquecenteschi,<sup>51</sup> citando in particolare la ripresa della *Ninfa della sorgente* di

---

<sup>49</sup> Rimando a V. Strukelj, *Leonor Fini: autoritratti en femme fatale*, in *De claris mulieribus: figure e storie femminili nella tradizione europea*, a cura di L. Bandiera e D. Saglia, Parma, Mup (in corso di stampa).

<sup>50</sup> Interessante a questo proposito prendere in considerazione anche l'illustrazione dell'edizione francese del 1546: F. Colonna, *Le Songe de Poliphile*, par Jean Martin, cit.

<sup>51</sup> W. Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, London, Thames and Hudson, 1991 (1<sup>a</sup> ed. Boston, 1985), p. 188, scrive: "The passive androgynous male sleeps under the watchful eyes of a female sphinx who conveys the power of earth and nature, of

Lucas Cranach nella serie di maschi androgini che costellano la pittura di Leonor Fini a partire dai primi anni Quaranta. Ma alla base del dipinto di Cranach sta proprio la rappresentazione della “ninfa-genitrice scoperta dal satiro” nell’*Hypnerotomachia* (**fig. 29**), che propone questa figura archetipa dell’elemento femminile connessa con quella della forza generatrice maschile, che viene sottoposta nei dipinti della Fini ad un vero e proprio ribaltamento di ruolo. Non si tratta di occasionali evocazioni, di semplici suggestioni formali, ma di un attento e coerente scandaglio di temi iconografici, legati alla cultura nel neoplatonismo e dell’ermetismo rinascimentale. Così, ad esempio, nella sua *Sphinx Almaburga* (**fig. 30**) del 1942 il riferimento alla *Morte di Procri* di Piero di Cosimo implicitamente denuncia lo scambio delle parti, con la sfinge-autoritratto che guarda e carezza amorevolmente il nudo addormentato.

Possiamo chiederci per quali vie e attraverso quali mediazioni il ‘romanzo’ di Francesco Colonna sia arrivato ad accendere l’attenzione della pittrice triestina, trasferita a Parigi nel 1931. Facile supporre che la lettura in chiave esoterica e massone dell’*Hypnerotomachia* data da Péladan abbia contribuito, su di un fronte, a inserire questo testo con le sue illustrazioni nel repertorio di fonti consultate dai cultori dell’ermetismo, sia in ambito dada che surrealista. D’altra parte gli studi di Carl Gustav Jung stavano contribuendo ad una riscoperta psicanalitica del sogno di Polifilo: tuttavia il grande rilancio, ad di là della stretta cerchia degli specialisti, avverrà a partire dagli anni Quaranta, grazie, ad esempio, all’inserimento delle tavole dell’edizione francese del 1600, a cura di Bérolde de Verville, a corredo iconografico di *Psychologie und Alchemie*.<sup>52</sup> Il fatto che Dalì citi in maniera puntuale alcune tavole dell’*Hypnerotomachia* in dipinti come *Songe* (1944), *L’Apothéose d’Homère*

---

life and death. The sleeping figure is almost a parody of Mannerist reclining nudes, but the acid colors and ominous nocturnal glow shroud a figure with an air of menace”.

<sup>52</sup> C. G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, Olten, Walter-Verlag, 1944. Interessante in questo quadro L. Fierz-David, *Der Liebestraum des Poliphilo*, Zürich, Rhein-Verlag, 1947, che dà una interpretazione psicanalitica dell’*Hypnerotomachia*.

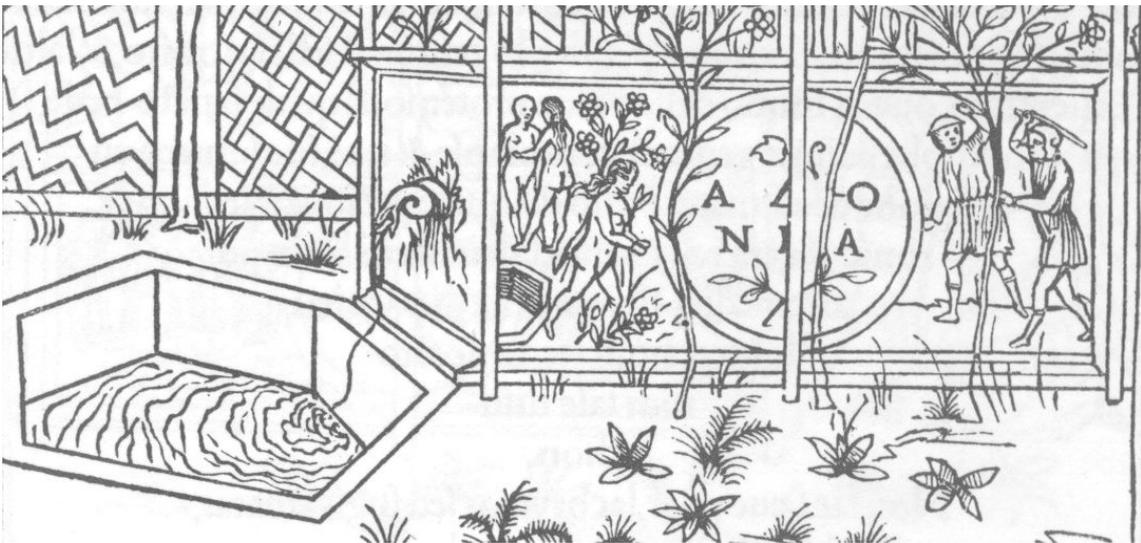
(1944-1945) e *La tentation de Saint Antoine* (1946) ci può far supporre una condivisa circolazione del testo nel gruppo surrealista. Si tratta tuttavia ancora di un periodo successivo. Se d'altra parte prendiamo in considerazione l'intero percorso della pittrice ed in particolar modo il suo recupero, proprio tra fine anni Trenta e primi anni Quaranta, della cultura preraffaellita, in particolare dell'opera di Dante Gabriel Rossetti, possiamo prospettare un ulteriore canale. Anche se il rapporto con Mario Praz si intensifica negli anni del dopoguerra, in stretta relazione con il soggiorno romano della pittrice,<sup>53</sup> possiamo supporre che Leonor Fini avesse avuto modo di leggere e meditare *La carne, la morte e il diavolo* fin dalla prima edizione del 1930, trovando nel lucido e provocatorio panorama tracciato dal critico suggestioni e materiali destinati a segnare la sua ricerca per molti anni. Il suo sogno di Polifilo la porterà quindi, seguendo le intuizioni di Praz, a recuperare le fonti iconiche del neoplatonismo rinascimentale attraverso i torbidi, inquieti percorsi della cultura romantica, a trasformare Polia in una vittoriosa dominatrice, nelle vesti di una rinnovata *femme fatale*.

---

<sup>53</sup> Come testimonia la corrispondenza tra i due (cfr. V. Strukelj, *Leonor Fini vista dall'Italia. Ricostruzione di un dibattito*, in *Leonor Fini. L'italienne de Paris*, cit., pp. 25-37). Forse non è un caso che Mario Praz, a conclusione del già citato saggio del 1947, *Some Foreign Imitators of the "Hypnerotomachia Poliphili"*, ricordi uno scritto del "contemporary French surrealist, André Pieyre de Mandriargues, *Le Tombeau d'Aubrey Beardsley*" (p. 24), il letterato legato a Leonor Fini fin dai primi anni Trenta.



1. D. G. ROSSETTI, *Arthur's Tomb* (1854-1855), London, British Museum (particolare).



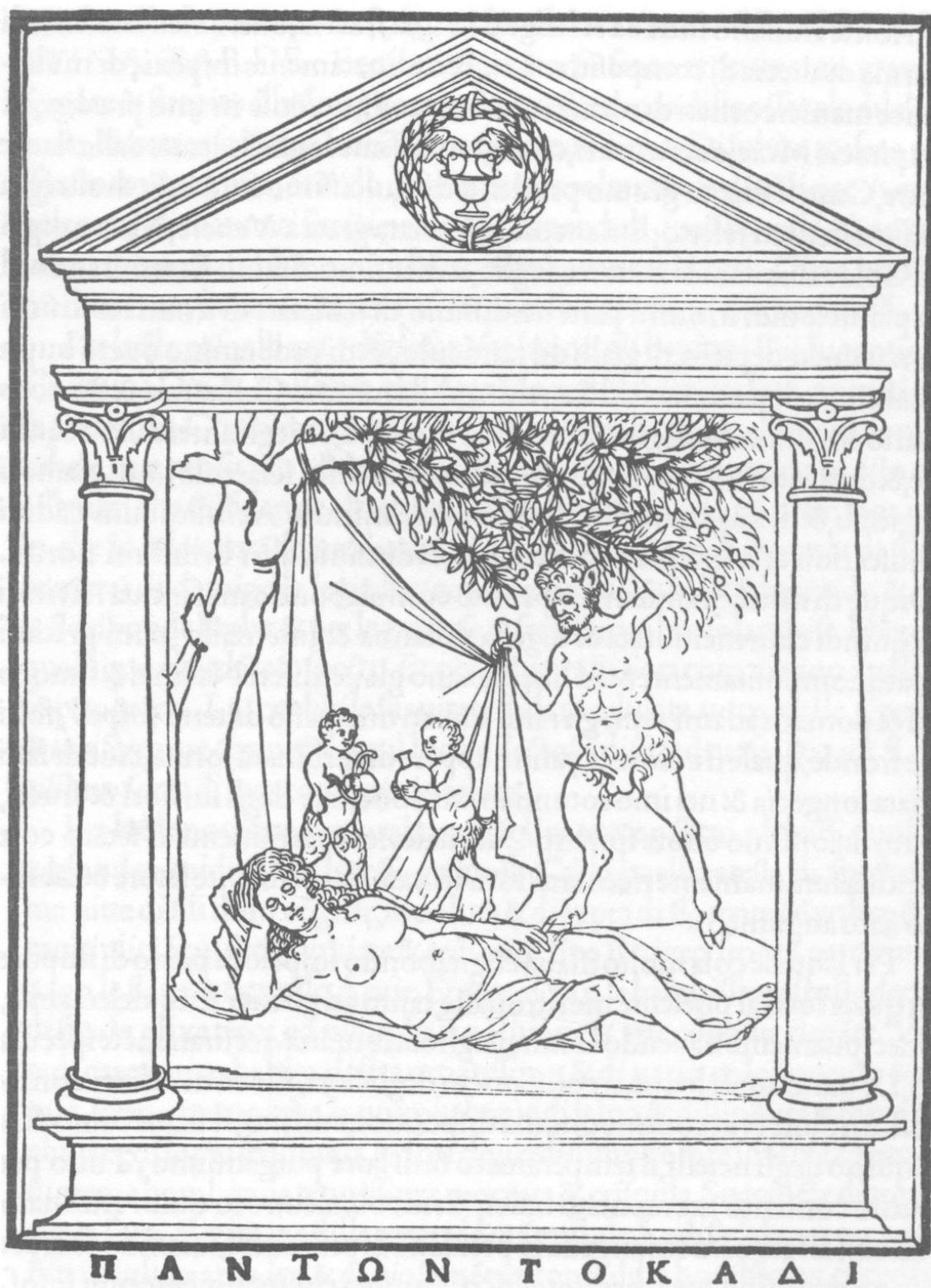
2. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499 (particolare).



3. D. G. ROSSETTI, disegno per *The Blessed Damozel* (1877 ca.), collezione privata.



4. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499.



5. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499.



6. *Hypnerotomachia Poliphili*,  
Venezia, Aldo Manuzio,  
1499.



7. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499.

8. *Hypnerotomachia Poliphili*,  
Venezia, Aldo Manuzio,  
1499.



9. D. G. ROSSETTI, disegno per *The Blessed Damozel* (1876), Fogg Museum of Art,  
Harvard University.



10. E. BURNE-JONES, illustrazione per W. Morris, *The Hill of Venus*, 1865 ca., Walthamstow, William Morris Gallery.



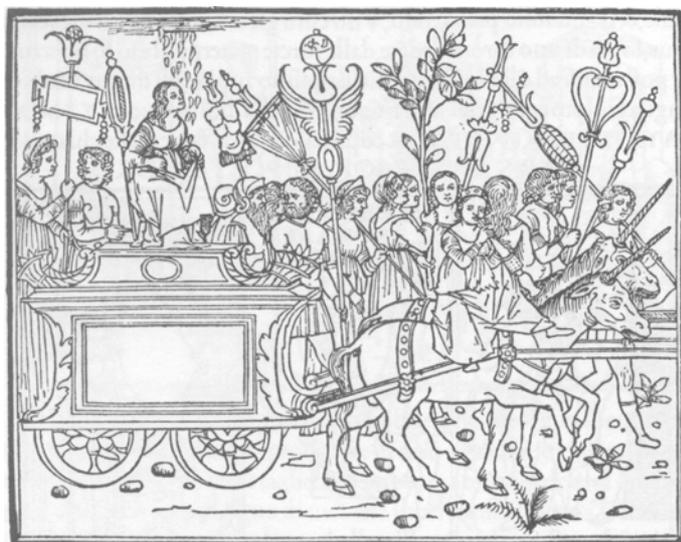
11. E. BURNE-JONES, *Laus Veneris* (1873-1878), New York and Birmingham, Laing Art Gallery (particolare).



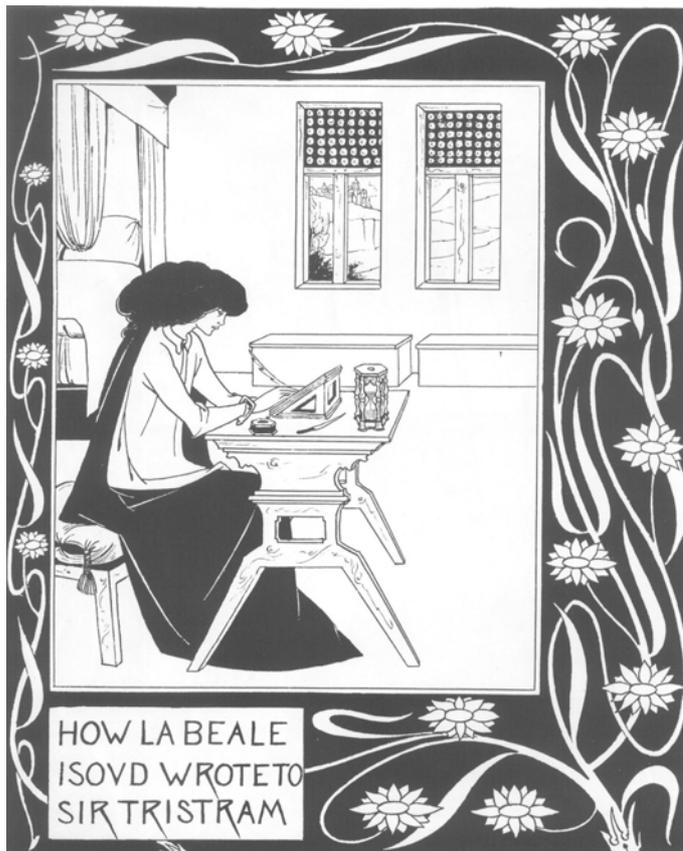
12. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499.



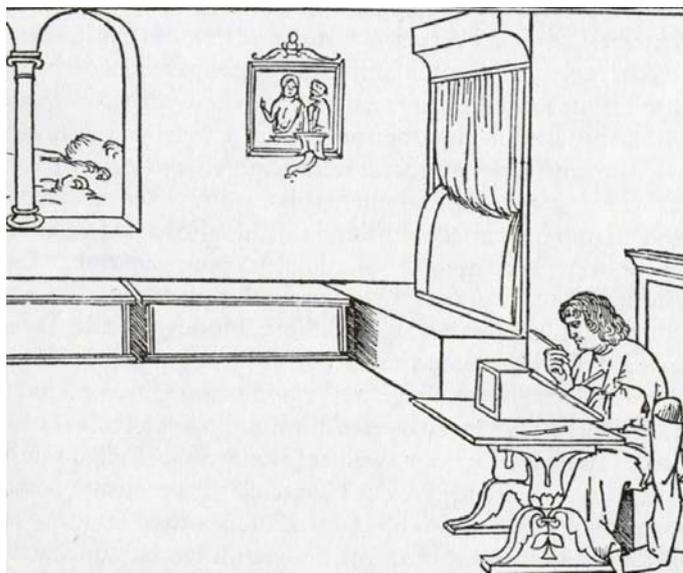
13. E. BURNE-JONES, *Laus Veneris* (1873-1878), New York and Birmingham, Laing Art Gallery (particolare).



14. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499.

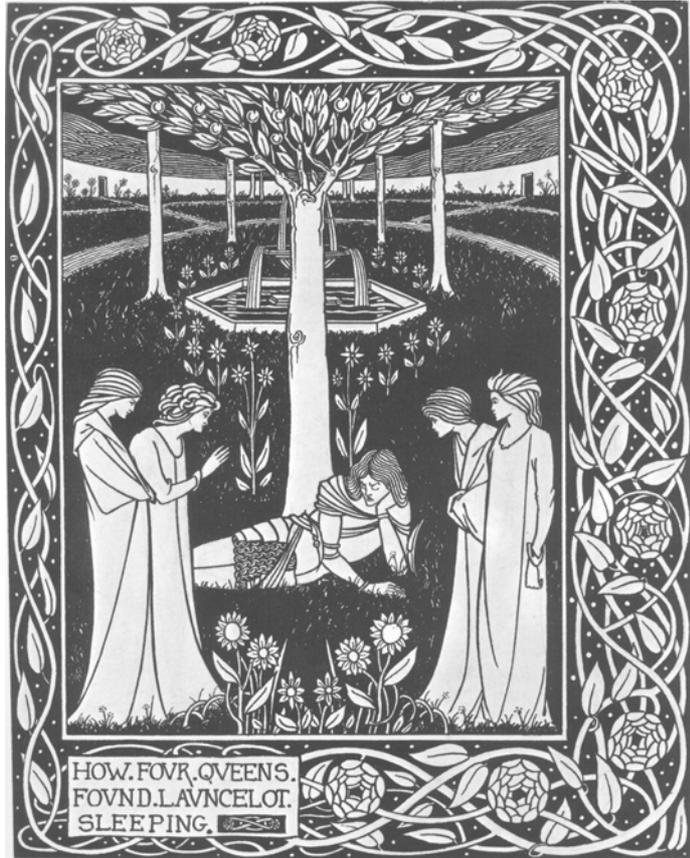


15. A. BEARDSLEY, *How La Beale Isoud Wrote to Sir Tristram*, in T. Malory, *Le Morte Darthur*, London, Dent, 1893-1894.



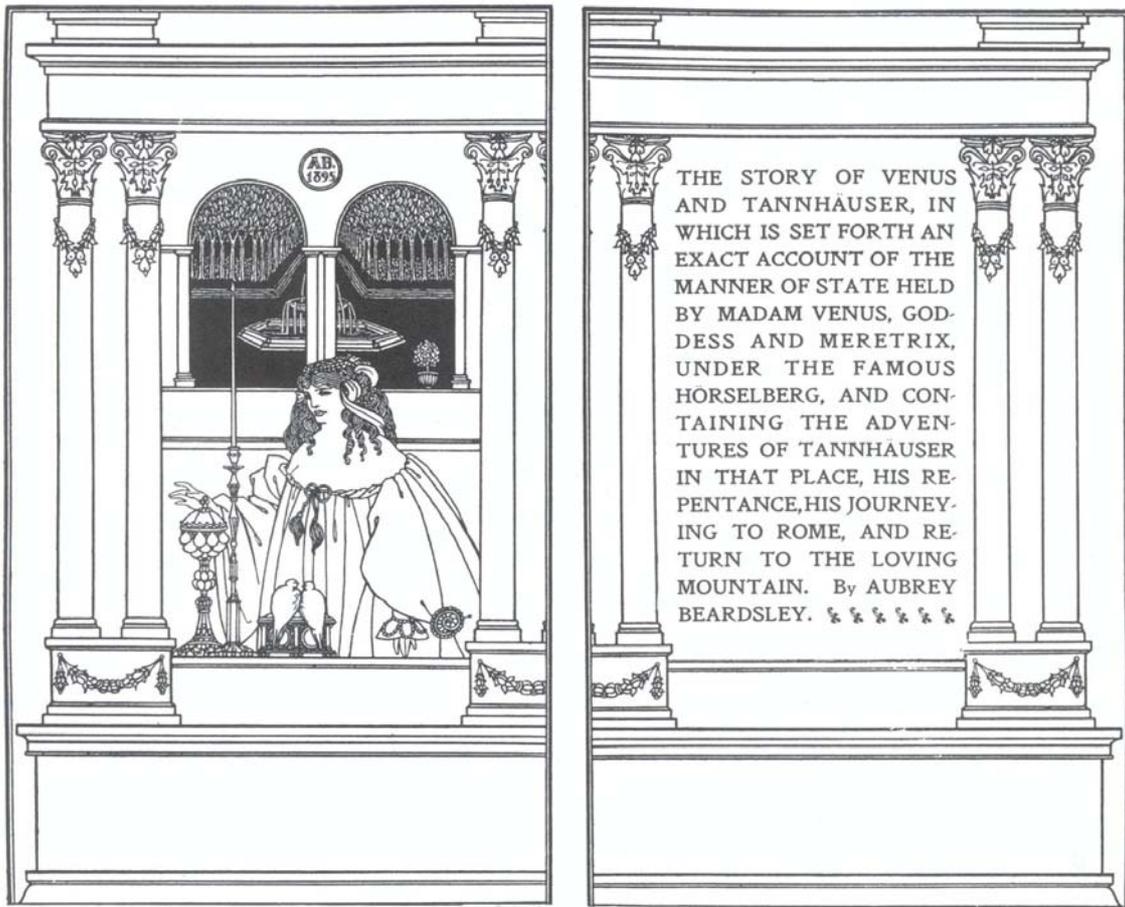
16. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499.

17. A. BEARDSLEY, *How Four Queens Found Launcelot Sleeping*, in T. Malory, *Le Morte Darthur*, London, Dent, 1893-1894.



18. T. MALORY, *Le Morte Darthur*, London, Dent, 1893-1894.





19. A. BEARDSLEY, frontespizio per *The story of Venus and Tannhäuser* (1895).



20. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499.



21. A. BEARDSLEY, *Tannhäuser* (1891), Washington, Rosenwald Collection, National Gallery of Art.



22. A. BEARDSLEY, *The Abbé* (1896), in "The Savoy", 1, January 1896.



23. A. BEARDSLEY, *The Return of Tannhäuser to the Venusberg* (1896), in *The Later Works of Aubrey Beardsley*, London-New York, Lane, 1901.

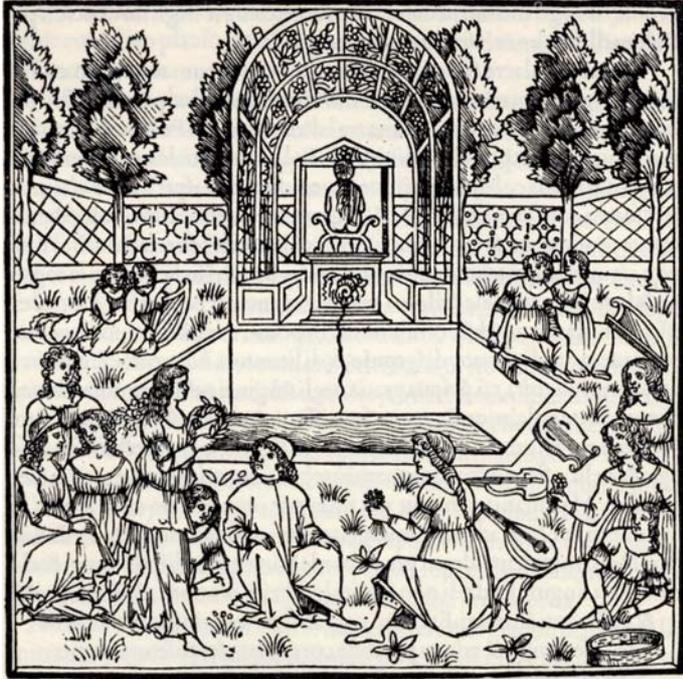


24. L. FINI, *D'un jour à l'autre I* (1938), collezione privata.



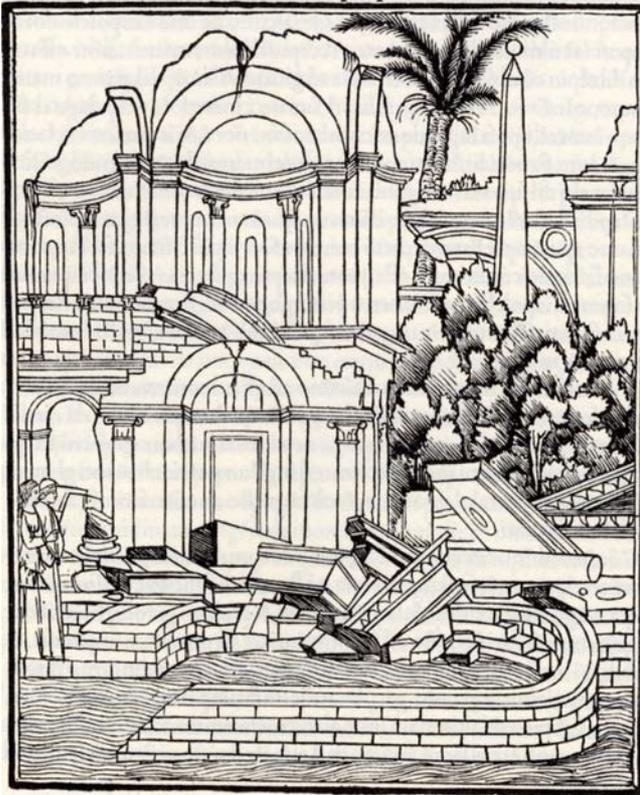
25. L. FINI, *D'un jour à l'autre II* (1938), collezione privata.

26. *Hypnerotomachia Poliphili*,  
Venezia, Aldo Manuzio,  
1499.

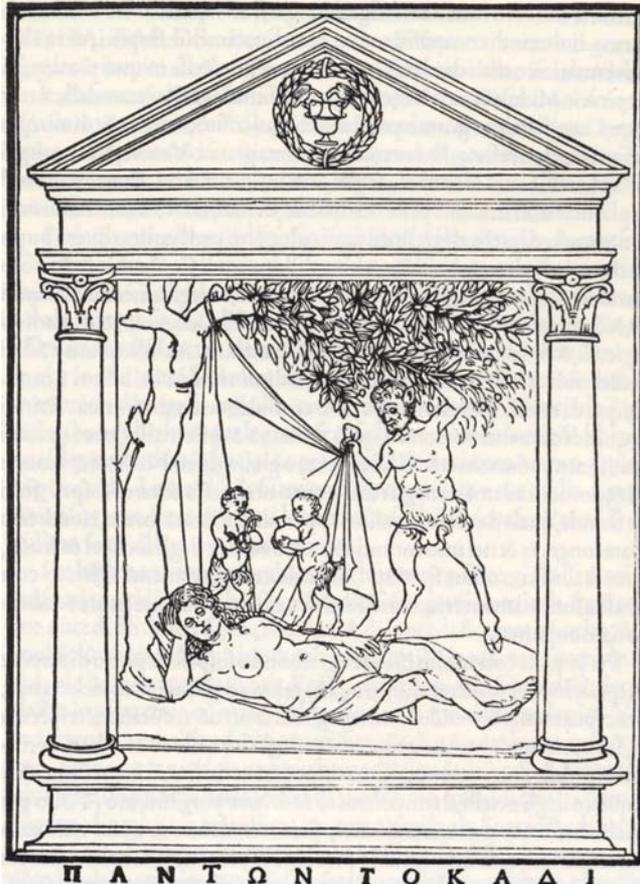


27. *Hypnerotomachie ou  
Discours du Songe de  
Poliphile...*, *Nouvellement  
traduict du langage Italien en  
François*, [par Jean Martin],  
Paris, pour Jacques Kerver,  
aux Deux Cochetz, 1546.





28. *Hypnerotomachia Poliphili*,  
Venezia, Aldo Manuzio, 1499.



29. *Hypnerotomachia Poliphili*,  
Venezia, Aldo Manuzio, 1499.



30. L. FINI, *Sphinx Almaburga* (1942), collezione privata.

#### FONTI

V. Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): A Catalogue Raisonné*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1971.

S. Wildman and J. Christian, *Edward Burne-Jones. Victorian Artist-Dreamer*, Catalogue Exhibition (New York-Birmingham-Paris, 1998-1999), New York, Metropolitan Museum, 1998.

*Burne-Jones dal preraffaellismo al simbolismo*, catalogo della mostra a cura di M. T. Benedetti e G. Piantoni, Milano, Mazzotta, 1986.

*Leonor Fini. L'italienne de Paris*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 4 luglio-27 settembre 2009), a cura di M. Masau Dan, Trieste, Museo Revoltella, 2009.

*Leonor Fini*, Roma, Sansoni, 1945.

Copyright © 2010

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /*  
*Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*