

RISONANZE III

La memoria dei testi dal Medioevo a oggi

a cura di Carmela Giordano

LIGUORI EDITORE



Risonanze III

La memoria dei testi dal Medioevo a oggi

a cura di
Carmela Giordano

Liguori Editore

Il volume è stato pubblicato grazie ai fondi del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

I saggi raccolti in questo volume sono stati sottoposti a *double-blind peer review*

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore
(<http://www.liguori.it/areadownload/LeggeDirittoAutore.pdf>).

L'utilizzo del libro elettronico costituisce accettazione dei termini e delle condizioni stabilite nel Contratto di licenza consultabile sul sito dell'Editore all'indirizzo Internet

<http://www.liguori.it/ebook.asp/areadownload/eBookLicenza>.

Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati. La duplicazione digitale dell'opera, anche se parziale è vietata. Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi presenti sul sito della Casa Editrice Liguori è disponibile all'indirizzo Internet

http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=contatta#Politiche

Liguori Editore
Via Posillipo 394 – I 80123 Napoli NA
<http://www.liguori.it/>

© 2020 by Liguori Editore, S.r.l.

Tutti i diritti sono riservati

Prima edizione italiana Dicembre 2020

Giordano, Carmela (a cura di) :

Risonanze III. La memoria dei testi dal Medioevo a oggi/Carmela Giordano (a cura di)

Napoli : Liguori, 2020

ISBN 978 – 88 – 207 – 6901 – 7 (a stampa)

eISBN 978 – 88 – 207 – 6902 – 4 (eBook)

1. Riscritture 2. Intertestualità I. Titolo II. Collana III. Serie

Aggiornamenti:

2025 2024 2023 2022 2021 2020 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

Indice

- 1 *Sui sentieri della memoria*
- 9 Echi del *Lazarillo* in *Rinconete y Cortadillo* di Miguel de Cervantes
Augusto Guarino
- 27 La trasformazione di un'opera prima: *El estreno* di Pablo d'Ors
Giuseppina Notaro
- 37 *Nordic metal, neofolk*: l'eredità germanica in musica
Elena Di Venosa
- 49 La tragedia *Axel e Valborg* di Adam Oehlenschläger nella riscrittura per
musica di Alessandro De Stefani (*La Cattedrale*, 1938)
Andrea Meregalli
- 65 P. B. Shelley ritrae Medusa
Marina De Chiara
- 75 *Le Voyage d'hiver* di Georges Perec e la nozione oulipiana di *plagiat*
par anticipation
Michele Costagliola d'Abele
- 89 Scritto, trascritto e riscritto. La teoria della natura nel medioevo te-
desco
Carmela Giordano
- 105 *Passio Sancti Bartholomei apostoli*: il valore didattico di un'agiografia
secondo Ælfric
Giuseppe D. De Bonis
- 121 “*What will happen to all that beauty then?*”. Traducendo la bellezza nera
con James Baldwin
Emanuela Maltese
- 135 *Foxy Brown*: Suoni e immagini nel cinema Blaxploitation
Alessandro Buffa

- 145 Riscrivere Jacques: frammenti di un discorso amoroso nel cinema di Agnès Varda
Anna Masecchia
- 153 Pirandello e il teatro: intraducibilità dell'arte drammatica e magiche visioni
Paolo Sommaiolo
- 169 "That was an innocent child". Unearthing the voice of the defeated in S. S. Morrison's *Grendel's Mother*
Giuliano Marmora
- 185 *Bergtagnig*. Il mito del rapimento della montagna nelle riscritture femminili di Victoria Benedictsson ed Eva Ström
Angela Iuliano
- 201 Storia di un racconto: *Daisy Miller* (1878) di Henry James
Tatiana Petrovich Njegosh
- 215 'The Central Man in the World': echi di Dante (e di Beatrice) nella cultura vittoriana
Marilena Parlati
- 229 Le seduzioni del Male. *Anatomia do paraíso* (2015): Beatriz Bracher in dialogo con Milton
Maria Caterina Pincherle

P. B. Shelley ritrae Medusa

MARINA DE CHIARA

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"
mdechiara@unior.it

Il fascino del mito di Medusa ha segnato secoli di arte. La sua immagine compare già nell'arte precedente a quella classica dei Greci e dei Romani – che avrebbe poi ispirato la scultura, la pittura e gli affreschi della modernità rinascimentale e seicentesca – per figurare poi persino nei lavori di artisti dissacranti come Duchamp. Ed ha ispirato l'immaginazione letteraria e non, affascinando, tra le tante voci, scrittori come Walter Pater, Swinburne, William Morris, D'Annunzio, e le indagini psicanalitiche di Sigmund Freud e Jung (McGann 1972: 10).

Al Museo degli Uffizi di Firenze, il volto di Medusa decapitata, ritratta nel celebre dipinto erroneamente attribuito a Leonardo, è di ispirazione per il poeta Percy Bysshe Shelley, che nel 1819 scrive il componimento *Sulla Medusa di Leonardo da Vinci nella Galleria Fiorentina*. Ammaliato dal ritratto dell'agonia di morte di Medusa, dal connubio sublime di morte, bellezza e orrore, il poeta 'ritrae' in versi i contrasti spiazzanti, le discordi tonalità e le oscurità del dipinto, mentre il tema gotico-romantico del sublime emerge dal volto orrido della mitologica creatura. Le cavernosità del quadro, i contrasti potenti, le oscurità e i bagliori da cui si staglia nel quadro il volto della mitologica creatura rivivono potenti nei versi del poeta.

Quello di Shelley è un ritratto in parole dell'atroce e stupefacente scena di spasmo, il volto agonizzante di Medusa da cui sprizzano, come i riflessi ramati e argentei delle serpi della sua chioma, significati simbolici che il tempo ha accumulato e fatto sedimentare:

Giace fissando il cielo della mezzanotte, supina
Su una vetta montana annuvolata, più sotto,

possono scorgersi terre lontane e tremolanti;
 l'orrore e la bellezza sono in lei divini.
 Sulle sue labbra e le palpebre sembra posarsi
 La grazia come un'ombra, da cui splendono
 Livide e ardenti, che sotto si dibattono,
 le agonie dell'angoscia e della morte.

II

Pure è meno l'orrore che la grazia a volgere
 In dura pietra lo spirito di colui che osserva,
 là dove i lineamenti di quella morta faccia
 sono scolpiti, finché tutti i caratteri si mutano
 a diventare lei stessa, e perfino il pensiero li smarrisce;
 è il melodioso colore della bellezza, gettato
 attraverso le tenebre e il bagliore della pena,
 che fa umana e armoniosa l'impressione.

III

E dal suo capo sorgono, come da un unico corpo,
 pari all'erba che spunta da un'umida roccia,
 chiome che sono vipere, si torcono, fluiscono,
 intrecciano i lunghi grovigli fra loro,
 e infiniti viluppi mostrano uno splendore di metallo
 quasi a irridere la morte e le torture intime,
 e con le loro mandibole scheggiate
 segano l'aria solida. E da una pietra accanto

IV

Un velenoso ramarro scruta ozioso quegli occhi di gorgone,
 mentre nell'aria, attonito, un pipistrello orrendo
 è svolazzato con folle sorpresa da quella caverna
 dove la luce spaventosa era entrata violenta,
 e si precipita come farfalla notturna
 dietro una fiaccola; e il cielo della mezzanotte
 ondeggia balenando, una luce assai più terrificante
 di quanto non lo sia l'oscurità.

V

È la grazia tempestosa del terrore; poiché dalle serpi
 Lampeggia un bagliore di rame, attizzato
 In quegli avvolgimenti inestricabili, che muove
 Attorno un vapore vibrante dell'aria, e lo rende
 Un sempre mutevole specchio di tutta la bellezza
 E di tutto il terrore di quel capo: il volto d'una donna
 Di chiome serpentine che nella morte fissa gli occhi al cielo
 Dall'alto dell'umide rocce.¹

¹ Riporto la poesia di Percy Bysshe Shelley "On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery" nella traduzione di Roberto Sanesi (1983: 129-131).

L'orrido e la bellezza si fondono, per il poeta, nello sguardo di Medusa, e di chi la guarda. Il volto di Medusa, decapitato, racchiude in sé il mistero stesso del guardare,² atto che immobilizza, pietrifica, l'oggetto che ha dinanzi. Un mito, dunque, che di per sé già allude alla 'paralisi' che nasce dal 'sublime': la 'pietrificazione' che pervade l'uomo dinanzi a una visione che eccede la comprensione intellettuale, ossia che eccede la capacità di contenere l'oggetto con i sensi. Il filosofo Edmund Burke aveva sviscerato la complessità del concetto di sublime nel suo famoso saggio del 1757.³ Sublime è, insieme, un senso di fascinazione e di terrore, sgomento dinanzi all'indicibile, l'eccesso, l'incontenibile che provoca deliquio, paralisi, pietrificazione. Come si resta pietrificati dallo sguardo di Medusa.

Qui, con Medusa, si cimenta Shelley, il poeta romantico noto per l'indeterminatezza delle sue parole, per la ricerca di una risonanza emotiva e l'evocazione di sensazioni troppo soggettive, personali, troppo concentrate sull'ego del poeta, per lasciar parlare gli oggetti da cui sgorgerebbe la sua poesia.⁴ L'avrebbe scritta nel 1819, senza mai poterle dare forma definitiva; fu pubblicata infatti postuma, nel 1824, dalla celebre scrittrice, e moglie del poeta, Mary Shelley, che intervenne sulle parti lacunose e che probabilmente scelse anche il titolo del componimento.⁵

Agli Uffizi di Firenze, mentre era in Italia, Shelley si recava di continuo per contemplare i 'marmi greci', "Greek marbles", le sculture classiche di cui la temperie romantica di tutta Europa era appassionata (Keach 2004). Nelle sue annotazioni, "Notices of the Sculpture in the Florence Gallery", leggiamo che Shelley è rapito dalla tensione tra bellezza estrema e implacabile dolore, espresse dalle sculture di Niobe e di Minerva (Thomas 2010: 38). È una tensione che il poeta ritrova anche nel dipinto di Medusa.

In Europa Medusa è stata un simbolo potente sin dal fine Settecento, e poi, sulla scia delle guerre napoleoniche, nelle rivolte francesi

² *Visus* in latino vuol dire 'vista'. Dal nesso cruciale tra sguardo, vista, volto e formazione/identificazione ('cattura') del soggetto sono nati i contributi alla filosofia e alla psicanalisi moderna di Merleau-Ponty, Roger Caillois, Jacques Lacan, Jean-Paul Sartre, solo per citare alcuni tra i riferimenti più noti.

³ Rinvio all'edizione del 1990, a cura di Adam Phillips, per il saggio di Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*.

⁴ Cfr. Sanesi 1983: 12.

⁵ Anche in seguito alle scelte di Mary Shelley per aggiustare le parti lacunose, il testo tuttavia resta oscuro in molti punti, come osserva Alexander Schlutz (2015: 340): "There are no 'far lands' to be seen in the painting, which does not show the 'below' Shelley's verse presents, and we consequently do not know who does the seeing, nor who or what is 'seen trembling'."

e inglesi contro l'oppressione sociale e le brutali repressioni. Va ricordato che la violenza rivoluzionaria, tra l'altro, è stata, per l'estetica del Romanticismo, un elemento di primaria importanza nella simbologia creativa.⁶ Poeti come Shelley, Byron, Wordsworth erano parte, come spiega Raymond Williams nel suo *Culture and Society*, di questa scena socio-culturale, che in Inghilterra aveva visto il massacro di Peterloo, a St. Peter's Field a Manchester, nel 1819. Gli eventi di Peterloo spinsero Shelley a comporre *The Masque of Anarchy*.⁷ Già nel suo *Prometeo Liberato*, come nei drammi *Julian and Maddalo* e nei *Cenci*,⁸ Shelley era ricorso alla figura di Medusa (Judson 2001: 137). Ma, come il Prometeo shelleyano, anche Medusa è vista dal poeta come una vittima del potere e della tirannia (McGann 1972: 7). Anzi, Medusa per lui ha incarnato l'ideologia stessa della liberazione (Judson 2001: 137).

Nel componimento a lei dedicato, *Medusa di Leonardo da Vinci*, sembra che Shelley, come suggerisce il critico Alexander Schlutz (2015: 330), rivesta i panni di un Perseo rinnovato, che stravolge completamente l'immagine del Perseo aggressivo che decapita Medusa servendosi di uno scudo che ne riflette il volto. È come se Shelley avesse ricreato uno 'scudo' ekfrastico di parole per frantumare quel discorso di potere patriarcale che ha fatto di Medusa un mostro e di Perseo lo strenuo difensore di quel potere. Qui, Shelley sembra sfidare le vigenti regole d'estetica, regole che perpetuano la possessività dello sguardo maschile che esprime desiderio, paura e potere di controllo sull'oggetto d'arte femminile. Per Shelley, qualsiasi atto di rappresentazione, che sia visiva o che sia verbale, implica sempre un potere discorsivo che precede, e produce, gli oggetti che si vuole rappresentare.

⁶ Si veda Keach 2004, e in particolare il capitolo "The Language of Revolutionary Violence".

⁷ Schlutz 2015: 342. Sebbene non ci siano espliciti riferimenti alla Rivoluzione Francese o ad avvenimenti in Inghilterra sulla scia degli eventi insurrezionali in Francia, la celebre *Ode to the West Wind* sicuramente risente di questo clima. Shelley aveva saputo dei massacri di Peterloo solo poche settimane prima di cominciare l'*Ode*. Cfr. Keach 2004: 126. L'immagine della "fierce Maenad", la fiera Menade, nell'*Ode* richiamerebbe, secondo Keach, l'isteria rivoluzionaria e il terrore rivoluzionario simboleggiati dalla *Medusa* shelleyana (128).

⁸ Barbara Judson parla di un "effetto Medusa" che emergerebbe nella "Preface" di Shelley a *I Cenci*: "The 'Preface' contains the by-now familiar Medusa effect – Shelley's mesmerized meditation on Beatrice's portrait, the classical moment of identification in which he finds in her his ego-ideal, 'one of those rare persons in whom energy and gentleness dwell together without destroying one another'; she thus epitomizes the polarized constructions of sensibility as beauty and sublimity." (146). Da notare che anche Beatrice Cenci è stata decapitata, a Roma, nel 1599, dopo il processo per parricidio. Il ritratto di Beatrice Cenci, attribuito a Guido Reni, si trova a Palazzo Barberini.

Un potere discorsivo maschile che sostanzia il mito stesso della bella Medusa tramutata in mostro, oggetto al tempo stesso di terrore e desiderio del maschile e di rivalità tra donne (Schlutz 2015: 337).

Nella poesia di Shelley troviamo una Medusa che è già stata tradotta da un altro sguardo, quello del pittore che l'ha ritratta nell'agonia della quasi-morte. Non Leonardo da Vinci, a cui il dipinto era stato attribuito, ma un anonimo della scuola fiamminga seicentesca che si ispirava a Caravaggio.

C'è un gioco di sguardi riflessi tra due sguardi d'artista: il pittore che, nella sua mente, ha visto e ritratto Medusa; e il poeta, che guarda il ritratto e prova lui stesso a ritrarlo in parole. Siamo dinanzi a un'eccfrasi (*ekphrasis*), così si chiama quel genere d'arte letteraria in cui si rappresenta verbalmente un'opera visiva, per esempio un quadro o una scultura.⁹ In questo caso è un quadro.

Pure un quadro, stavolta quello attribuito a Guido Reni, raffigurante Beatrice Cenci, avrebbe ispirato Shelley per la turpe e tragica storia dell'incesto tra una fanciulla innocente, Beatrice, e il Conte Cenci suo padre. Il dramma, intitolato, per l'appunto, *I Cenci*, intreccia, sul suolo italiano cinquecentesco, la nefandezza cattolica della Roma papale con l'abiezione incestuosa di un padre, e il parricidio commesso da una Beatrice, che è al contempo candore e fierezza.

Con l'eccfrasi talvolta è l'oggetto a parlare per sé, senza la mediazione del poeta. Ma qui, dinanzi al dipinto di Medusa, a parlare è Shelley, pietrificato, anch'egli, dall'incanto terrifico del volto semi-divino.

Quel volto che rivolge lo sguardo verso il cielo, e non verso il nemico da pietrificare, è un volto che esprime, seppur decapitato, una tensione eroica; ma è pur sempre un volto in agonia,¹⁰ che esala gli ultimi respiri, quei vapori attraversati dai bagliori delle serpi, e tremolanti, perché in essi si riflettono le increspature delle acque che circondano le rocce su cui poggia la testa di Medusa, decapitata. Tremolii che si riflettono nell'incerta luce di mezzanotte sulla sua chioma, facendo rilucere le serpi come le maglie di metallo dei cavalieri. Il sangue che cola dalla gola di Medusa si confonde con il groviglio delle serpi, i cui denti affilati mordono l'aria intorno. Topi intorno al volto, poco

⁹ Nel campo degli studi letterari, il termine 'eccfrasi' si riferisce alla rappresentazione verbale di opere, reali o immaginarie, di arte visiva. Il termine di origine greca veniva tradotto in latino semplicemente come 'descrizione', come poi è stato genericamente utilizzato nelle letterature europee. Cfr. Schlutz 2015: 330-331.

¹⁰ McGann (1972: 3) rievoca l'insistenza di Praz sull'aberrazione romantica del fascino decadente per l'agonia, fascino per l'abominevole.

visibili nel buio, come il ramarro velenoso, e un pipistrello spaventoso che fugge all'impazzata via dal buio della grotta, dove per un istante è entrato quel bagliore di rame riflesso dalle serpi.

Ma come le serpi anche i pensieri del poeta si attorcigliano in nodi inestricabili nella sua mente che viene trasformata in pietra, non tanto dall'orrore del volto di Medusa quanto dalla sua grazia. E i lineamenti del volto di Medusa, come su un calco, si imprmono nella mente del poeta che non ritrova più il suo pensiero.

“Guardare”, scrive il critico Jean Clair (1989: 22) nel suo studio sulla figura di Medusa, “significa non solo osservare il mondo, ma anche proteggersi, fare attenzione, stare in guardia. (...) rivolgere lo sguardo alle proprie spalle per accertarsi di non essere seguiti o minacciati. L'artista (...) rompendo la guardia, avanza e, a rischio di perdersi, affronta lo sguardo che ha creduto a lui destinato.”

Il poeta è confuso. È perso. Non riesce – commenta il critico Roberto Sanesi (1983: 13) – a “dar figura a quello che non ha e non può avere figura”. Non riesce a tradurre davvero il mistero in parole.¹¹ La grotta, l'oscurità, i vapori... la femminilità semi-divina, che abita tra vita e morte, rievocano l'immagine profetica della Sibilla, la cui grotta Shelley aveva visitato a Cuma, nel dicembre del 1818.¹²

Medusa, spaventosa creatura che con lo sguardo pietrifica il vivente, era una volta, prima d'esser punita, una bellissima fanciulla, dai capelli d'oro, violata nel tempio della dea Minerva (Atena) dal dio Nettuno (Poseidone). Minerva punisce la sua bellezza seducente, trasformandola in mostro mortifero, dalla chioma come un groviglio di serpenti, che avrebbe pietrificato chiunque la guardasse (McGann 1972: 7).

Per certi autori classici Medusa pietrificava per l'orrore dei suoi sguardi, per altri per la sua bellezza (McGann 1972: 3-4). Anche negli autori romantici il fascino di Medusa è variamente interpretato; in questo modo si è lasciata intatta l'equivocità del mito, tra bellezza e innocenza di Medusa e orrore. Per Shelley, come qui vediamo, il volto di Medusa ha “la tempestuosa grazia del terrore”.

¹¹ Carol Jacobs scrive: “It is neither the features of the onlooker nor his spirit but rather the lineaments of the dead Gorgon's face that are graven at the point of articulation between Medusa and the would-be Perseus [the poet]. The gazer loses his identity” (169). E ancora: “At the very moment that the text apparently carries out the task of description, just when poetry would seem to devote itself to the most straightforward concept of representational art, a mimetic recreation of the canvas attributed to Leonardo, something utterly unspeakable takes place as well.” (171).

¹² Cfr. Keach 2004: 103.

Abitando le porte dell'Ade, Medusa è sia guardiana dei morti che dei viventi.¹³ Creatura ambigua, dunque (Clair 1989: 26). Non è immortale. Perseo, con l'astuzia di uno scudo in cui Medusa vedrà riflesso il proprio volto, la uccide, staccandole la testa. In alcune versioni Perseo la uccide mentre è addormentata. Il sangue di Medusa può guarire, se viene dal suo collo, ma è mortale se viene dalla chioma. Dopo la sua morte, sullo scudo di Minerva viene raffigurato il volto di Medusa, per augurarsi di sconfiggere i nemici. Dunque Medusa ha anche funzione protettiva e apotropaica, dato che tiene lontani il pericolo e il maleficio che vengono dagli inferi, dall'oltretomba.

La testa di Medusa, che vuol dire 'regina' in greco, finisce, dunque, sullo scudo di Minerva, che è la protettrice della città. Questo rispecchiamento ricorda che l'atto di fondazione di ogni civiltà è un atto violento, che ha bisogno di rinnegare parentele e consanguineità, per creare un Altro, cioè un orrore che viene dall'esterno, e che legittima spargimenti di sangue e guerre (Schlutz 2015: 338).

Con la sua morte e vita, Medusa persiste tra i simboli del Romanticismo, poiché solleva la questione stessa della relazione tra vita e morte (McGann 1972: 20), e pur essendo una delle figure più primitive dell'aldilà, continua ad assillare l'arte contemporanea. Scrive il critico Jean Clair (1989: 27): "Simbolo di terrore, ma anche arma difensiva contro i poteri del male, essa appare più volentieri nella storia delle società e delle mentalità quando si vivono momenti di disagio, di smarrimento, di incertezza nei confronti delle conoscenze acquisite. Quando le usuali configurazioni del sapere, gli scaffali delle biblioteche, le tassonomie consuete, le classificazioni cui si era abituati all'improvviso vacillano, s'incrinano e si trovano rimesse in discussione, minacciate dal disordine, si direbbe che negli squarci aperti riappaia il volto antico di Medusa, il terrore di ciò che incarna."

Per il potere pietrificante, immobilizzante, di Medusa, e per il suo legame con il vedere, gli occhi, l'ossessione visiva, lo specchio, il doppio, il rispecchiamento del sé, Freud ha dedicato un saggio ("La testa di Medusa", 1922) al mito di Medusa, interpretandolo come idea di una femminilità castrante: il terrore di Medusa è un terrore di castrazione che è connesso alla vista di qualcosa (cit. in Bronfen 1992: 69). Medusa è l'orrido, osceno volto di un vuoto che è primario nella storia dell'uomo. Quel vuoto, quella mancanza, quell'assenza

¹³ Secondo alcune versioni, Medusa è posta a guardia del giardino di mele d'oro delle Esperidi, le favolose isole occidentali del paradiso terrestre, cfr. McGann 1972: 7.

che è il femminile rispetto al maschile, rispetto al ‘fallo’, che invece ‘è’ e a cui il femminile aspira, in eterna invidia. La bocca di Medusa, più volte raffigurata come un volto tutto contorto in smorfie, da cui spunta una lingua minacciosa, Freud la rilegge come figura dei genitali femminili,¹⁴ quella cavità/caverna su cui hanno scritto filosofi e filosofe, psicanalisti e psicanaliste, letterati e letterate, offrendo altre riletture del mito, per esempio, quelle femministe. Da Marina Warner, Marjorie Garber, Luce Irigaray, Hélène Cixous, solo per citarne alcune, la caverna e Medusa hanno attratto affascinanti spunti di ‘ri-flessione’.

La testa decapitata di Medusa è certamente anche il corpo in pezzi. Scrive Jean Clair (1989: 16): “frammentato, smembrato, il corpo non è solo in preda a un’anamorfosi, che ne rende difficilmente riconoscibili le forme, (...) ma anche a una metabolizzazione della propria sostanza, che lo rende simile al minerale, alla foglia, al vegetale. Fa parte del “regno delle cose che nascono, crescono, deperiscono e muoiono, come l’erba e i vegetali o le forme più elementari della vita organizzata, i vermi, i serpenti, i rettili.” (17). Un mondo animato ma non umano, che è ‘perturbante’, come scrive Freud nel suo famoso saggio *Il perturbante*, a proposito dell’inquietante terrore dinanzi a teste mozze, membra staccate dal corpo, mani recise.¹⁵

Ma qui si impone anche il tema del legame tra la bellezza e il corpo morto della donna. La studiosa Elisabeth Bronfen (1992) ha indagato il perverso desiderio maschile che si compiace dinanzi a quella che lo scrittore americano Edgar Allan Poe aveva definito come l’oggetto poetico per eccellenza, ossia la morte di una bella donna: “the death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world”.¹⁶ Si tratta di un tema che ha attraversato la

¹⁴ Scrive Clair 1989: 35-36: “Nell’articolo che le dedica nel 1922, Freud descrive la testa di Medusa per quello che è: il genitale circondato da peli di una donna adulta, essenzialmente quello della madre, la cui visione suscita sgomento nell’adolescente. Medusa isola l’effetto ripugnante e terribile del corpo della madre: l’interdizione sessuale che proviene da un organo genitale destinato a restare per sempre inavvicinabile. Oltre ad avere fondamenti inconsci, il paragone sembra ispirato a priori da una somiglianza di ordine formale. La vulva coronata dal vello, e a forma di mandorla, con le labbra simili a palpebre ipertrofiche, ricorda un occhio semichiuso. (...) Se occhio è, si tratta di un occhio vitreo, cisposo, senza luce, un occhio la cui pupilla si è spenta, la cui mobile iride si è trasformata in un buco nero e affascinante: in realtà è un occhio enucleato, viscoso, mucoso, angosciante a vedersi poiché, fra pieghe e peli, sembra fissarci senza che possiamo vederlo. Più che un sesso, è un occhio malefico a essere proiettato su di noi, ed è lo sguardo della morte. È il malocchio che ci ricorda il corpo morto incartapecorito, rigido e gelido, la rigidità cadaverica, respingendoci nel mondo dell’inerte, del minerale, del cieco.”.

¹⁵ Cit. in Clair 1989: 16.

¹⁶ Cit. in McGann 1972: 19.

storia culturale d'ascendenza europea prepotentemente, popolandone l'immaginario letterario, medievale, gotico, romantico, preraffaellita, modernista, fino ai nostri giorni, ispirando anche la cinematografia e lo scenario musicale. Bronfen (1992: 59) cita Aristotele: guardare oggetti che in noi provocano patimento ci procura nello stesso tempo anche piacere, come succede, per esempio, con animali orridi o con i corpi morti. Nelle fantasie della cultura ottocentesca, la donna morta, o che, ammalata, è sul punto di morire, incarna la femminilità virtuosa. Shelley, per esempio, descrive la luna calante come una donna pallida e delirante, che barcolla quasi senza vita, in *The Waning Moon*.

L'associazione Morte/Donna diviene tema artistico costante dal Settecento fino al periodo moderno. Se da un lato, uno dei tabù nella cultura europea è proprio il corpo cadaverico che simboleggia la paura della morte, la decomposizione e l'orrore del contagio, come mai, si chiede Bronfen (1992: 60), la morte della Donna genera invece l'opera d'arte. La risposta, per Edgar Allan Poe, è che tristezza e malinconia sono la più alta forma di lirismo poetico, e che la morte, quando si unisce alla Bellezza, diventa dunque il tema lirico per eccellenza (61). Se la norma culturale assimila la morte al femminile, sembra che Poe stia suggerendo che la vita, la sopravvivenza, il potere e il trionfo sulla morte siano ascritti al maschile. Il corpo morto, femminile, è disteso, supino, fatto a pezzi, passivo, mentre il sopravvissuto resta eretto, intatto dalla morte (65).

Quando un componimento poetico, suggerisce Bronfen, commemora una bella donna morta, esso si trasforma in una sorta di lapide incisa, una scultura a rilievo o una statua che si erge sopra la tomba sin dall'antichità dei classici, per indicare il luogo in cui è sepolta una 'eroina' (71).¹⁷

Medusa, che qui è 'fissata', incorniciata, catturata dallo sguardo del pittore e del poeta, lei che quando è in vita 'fissa' ed immobilizza la vita di chi la guarda, qui incarna il mistero stesso della poesia. La poesia, dunque, dà vita all'oggetto che altrimenti è immobile e chiuso nel suo mutismo, o piuttosto uccide l'oggetto che essa vuole 'fissare' stretto nella cornice delle sue parole?¹⁸

¹⁷ Bronfen 1992: 118 ricorda che per Freud il gioco del *fort-da* è una simbolizzazione che aiuta a controllare l'assenza, ricreando il corpo assente. E questo riguarderebbe anche il dipinto come arte della rappresentazione, che Freud interpreta come un atto di sacralizzazione, *enshrinement*.

¹⁸ Questo è anche il dilemma dell'*ekphrasis*, comunemente ritenuta capace di rilasciare in forma verbale una forma che altrimenti sarebbe statica. Al contrario, E. J. T. Mitchell sostiene che l'ecfrasi possa essere una sorta di 'imprigionamento artistico', *artistic entrapment*, laddove l'atto ricreativo dell'ecfrasi riuscisse pienamente a ricreare l'oggetto visivo statico, cfr. Thomas 2010: 36, e nota 33.

Questo dilemma è aperto. Non c'è vera risposta. Secondo il mito, dal sangue di Medusa decapitata, cioè dalla sua morte, nasce una nuova vita, Pegaso, il mitico cavallo alato che simboleggia la poesia. L'ispirazione poetica, sembra dire Shelley, nasce dalla lotta tra la vita e la morte (Jacobs 1985: 174). E Shelley ha difeso strenuamente la qualità generativa della poesia, scrivendo, nella sua *Defence of Poetry*, che la poesia trasfigura tutto, perfino ciò che è deforme, in bellezza e grazia.

Poetry turns all things to loveliness: it exalts the beauty of that which is most beautiful, and it adds beauty to that which is most deformed: it marries exultation and horror, grief and pleasure, eternity and change; it subdues to union under its light yoke all irreconcilable things.¹⁹

[La poesia trasforma tutte le cose in grazia: esalta la bellezza di quello che è già bello, e dá bellezza a quello che è deforme: mette insieme l'esultazione e l'orrore, il dolore e il piacere, l'eternità e il mutevole; riporta a unione, col suo tocco leggero, tutte le cose impossibili da riconciliare].

Bibliografia

- Bronfen, E. 1992. *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester U.P.
- Clair, J. 1989. *Medusa. L'orrido e il sublime nell'arte*. Milano: Leonardo Editore.
- Jacobs, C. 1985. "On Looking at Shelley's Medusa". *Yale French Studies* 69: 163-179.
- Judson, B. 2001. "The Politics of Medusa: Shelley's Physiognomy of Revolution". *ELH* 68: 135-154.
- Keach, W. 2004. *Arbitrary Power. Romanticism, Language, Politics*. Princeton and Oxford: Princeton U.P.
- McGann, J. 1972. "The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology". *Studies in Romanticism* 11: 3-25.
- Phillips, A. ed., 1990. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford: Oxford U.P.
- Sanesi, R. ed. 1983. Percy Bysshe Shelley, *Poesie*. Milano: Mondadori.
- Schlutz, A. M. 2015. "Recovering the Beauty of Medusa". *Studies in Romanticism* 54: 329-353.
- Raymond, W. 1968. *Cultura e Rivoluzione Industriale. Inghilterra 1780-1950*. Torino: Einaudi. [tit. or. *Culture and Society 1780-1950*, 1961].
- Thomas, S. 2010. "Ekphrasis and Terror: Shelley, Medusa, and the Phantasmagoria". In Calè, L. et al. eds. *Illustrations, Optics and Objects in Nineteenth-Century Literary and Visual Cultures*. London: Palgrave MacMillan.

¹⁹ SMW, cit. in Schlutz 2015: 348.

Come cambia un testo nel tempo? E cosa resta *di quel testo* nel tempo? Il volume raccoglie saggi di studiosi di varie discipline sul testo e la sua eco nel tempo (e nello spazio). Il *Leitmotiv* è il tema della memoria del testo, delle sue riscritture e delle varie forme che assume nel corso della sua storia. Si indaga sul rapporto fra il testo e il pubblico, sia in senso diacronico (tradizione testuale, ricostruzione del testo, trasformazioni del testo che si adatta a un pubblico sempre diverso a seconda delle epoche), sia in senso sincronico (intertestualità, rapporto autore-pubblico, auto-riscritture, forme di comunicazione, adattamenti musicali di un testo, passaggio dal testo letterario alle arti visive e, a volte, viceversa).

LIGUORI EDITORE

Carmela Giordano, docente di Filologia germanica presso l'Università di Napoli "L'Orientale", si occupa della ricezione di testi latini nelle letterature germaniche (*Die Elucidariumsrezeption in den germanischen Literaturen des Mittelalters*, 2003); di *Fachliteratur* e scrittura privata (*La tradizione mitteleuropea dei libri di famiglia e di casa. Familienbücher e Hausbücher*, 2011; *The Hybrid Case of the German Hausbücher. The Private Writing of the Family in German Literature*, 2017); di poesia germanica (*La vertigine della lista nella poesia germanica antica*, 2016); del trattato tedesco noto come *Mainauer Naturlebre* (*Elementi e tipi umani nel medioevo tedesco: la Mainauer Naturlebre*, 2015).

In copertina: particolare della tomba di Sant'Agostino nella Basilica di San Pietro in Ciel D'Oro a Pavia.