

GIOVANNI CARA

LA CONSAPEVOLE DISTANZA DELLA  
SCRITTURA: LA PITTURA RACCONTATA  
COME TRATTO ORIGINARIO  
DEL ROMANZESCO

Prima di tutto una dichiarazione di insufficienza: per motivi di spazio, anticipo l'elusione di molti addentellati e frange sottintesi nel ragionamento, che mi lascerò dietro come tracce con l'idea di poterci tornare sopra in qualche sede. In ogni caso, partirei da due presupposti: una suggestione figurativa e una piccola premessa teorica.

La suggestione non ha (quasi) niente a che fare con la forma-romanzo, ma introduce un aspetto dei temi di cui intendo occuparmi: si tratta di una sequenza di *Vertigo* di Alfred Hitchcock<sup>1</sup>. Ha osservato Truffaut, intervistando Hitchcock, e poi ha dimostrato Victor Stoichita in un bel saggio sull'effetto Pigmalione, che il film è una riflessione sui processi cinematografici<sup>2</sup>; nella sequenza a cui alludo avviene qualcosa di simile a quanto – ripensato in chiave narrativa – accade in un passo del *Persiles* a cui farò riferimento più avanti: è quando la protagonista Judy – interpretata come segno iconico dall'attrice Kim Novak – sta fingendo d'essere una donna che si chiama Madelaine che crede d'essere la stessa donna di un ritratto ch'ella sta guardando al museo e il cui soggetto è un'ava dal nome Carlotta. Il tutto mentre un uomo, interpretato da James Stewart, incaricato di riferire a chi l'ha assoldato gli accadimenti, osserva nascosto la scena come spettatore in una spirale dominata dalla pulsione scopica. Di fronte a un voyeur – il doppio dell'autore e dell'attore, Hitchcock e Stewart, a sua volta interprete; macchina da presa e sguardo – Kim Novak interpreta Judy, che interpreta Madelaine che crede di essere la Carlotta che vediamo ritratta in abisso

1 Paramount, USA 1958 (trad. it. *La donna che visse due volte*), tratto dal romanzo *D'entre les morts*, di Pierre Boileau e Thomas Narcejac (1954).

2 F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, il Saggiatore, Milano 2014; V.I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, il Saggiatore, Milano 2006.

nel suo ritratto. Di simulacro in simulacro, mettendo in evidenza l'artificio, la vertigine che sfonda il vero su una sorta di falso asintotico e infinito, un "effetto Droste", coglie un rovello che, anche nel suo interdetto, conosciamo benissimo da Platone in avanti<sup>3</sup>.

Per quanto riguarda la premessa teorica: sappiamo che il concetto di *classico* è relativo in molti sensi e in effetti ha un controcanto nell'idea discutibile di *canone*. Lo stesso postmoderno mi sembra porre in termini ambigui la medesima questione: diversamente da quanti insistono ancora nel parlare di postmoderno come categoria storiografica o adesso scorgono di nuovo il pendolo oscillare dall'altra parte verso il ritorno alla mimesi con l'ipermodernità, credo che il confronto anche autoironico col passato – e quindi la stessa idea di postumo – sia una caratteristica intrinsecamente letteraria e – uso un termine *rètro* – poetica in senso lato<sup>4</sup>. Ovviamente al centro c'è il linguaggio e, quando il linguaggio vuol farsi al quadrato, com'è nelle arti, le cose si complicano. Il caso della scrittura letteraria che si vuole servire del linguaggio figurativo pone un dilemma che non è più al quadrato ma all'ennesima potenza, con movimenti reciproci di andata e ritorno.

La stessa idea di *classico*, come dice Monica Centanni, è "discrezionale" e "arbitraria"<sup>5</sup> e se oggi, per paradosso, riscoprissimo un testo antico e lo spolverassimo filologicamente venendo a scoprire un nuovo romanzo (magari egiziano o scritto in un dialetto mediterraneo ibrido: cosa teoricamente possibile) in grado di spiegarci fenomeni di sintonie tutt'ora inspiegabili fra testi lontanissimi nello spazio e nel tempo, ci troveremmo di fronte (anche se in minore, perché la concezione del *classico* in epoca rinascimentale poneva quesiti e dava risposte diversi dai nostri) a qualcosa di simile a quanto accadde a metà del Cinquecento quando a poco a poco riemergevano pezzi da novanta – e mi limito a citare tre grandi roman-

3 Sull'effetto Droste cfr. l'acuto catalogo della mostra M. Bussagli, F. Giudiceandrea (a cura di), *M. C. Escher*, Musei Civici di Treviso (31.10.2015-3.4.2016), Arthemisia Group 2015.

4 Un saggio italiano del dibattito si può avere leggendo R. Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in "Allegoria", 64, 2, 2011, pp. 15-50 e R. Ceserani, *La maledizione degli "ismi"*, in "Allegoria", 65-66, 2012, pp. 191-213.

5 Cfr. M. Centanni, *Premessa* in Id. (a cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 7.

zi dell'età imperiale – come Eliodoro, Achille Tazio o Longo Sofista, che costrinsero a rimescolare le carte. Se ne accorse da subito anche Tasso che, nel tentativo di giustificare e nobilitare il romanzo di fronte all'epos, pur con qualche perplessità fece di Eliodoro un passaggio del suo ragionamento teorico<sup>6</sup>. Ma qui, ancora, mi do un limite e prendo la strada.

Posto che possiamo pensare a una casa comune che sta – o starebbe – in piedi da oltre duemila anni, dal *Romanzo di Nino* fino a un qualsiasi romanzo contemporaneo (con molti lavori di ristrutturazioni, ampliamenti, aggiunte, abusi edilizi, condoni e spostamenti), e data l'immensa complessità del fenomeno, scelgo un'angolatura: quella mediterranea; e a questa inquadratura pongo un filtro di colore: la Spagna; e pure una sfumatura di tono: il Secolo d'Oro, che mi pare costituire un laboratorio speciale per il rilancio della forma romanzesca, come l'Italia, nel medesimo periodo, lo fu per la riflessione teorica. La Spagna: non solo per il *Chisciotte*, che certo è una punta di diamante, ma per la capacità – anche in senso quantitativo – di ricordare, accettare, assumere e inglobare testi che incrociano istanze locali e lontanissime suggestioni altrui, attraverso la lente posta davanti a occhi così diversi come furono quelli degli autori dell'*Amadigi di Gaula*, della *Diana*, del *Lazarillo de Tormes*, della *Galatea*, del *Persiles*, del *Peregrino en su patria*, del *Criticón* e di tutti gli eccetera che specialmente Francia, Germania e Inghilterra, oltre che in parte l'Italia per il romanzo cavalleresco, assunsero come modelli. In effetti è in questa epoca, tra Cinque e Seicento, che si individuano sottosistemi di una possibile struttura che comprendeva in sé narrativa pastorale, cavalleresca, picaresca, ellenizzante, moresca insieme a varianti incrociate.

Cervantes è ovviamente un crocevia. Tuttavia qui non considero il Cervantes più noto che in pochi hanno letto davvero, mulini a vento a parte (che sono una tra centinaia di pagine); mi riferisco al romanzo postumo del 1617, *Le traversie di Persiles e Sigismunda* che, in principio, anche fuori dalla Spagna, per breve tempo ebbe un buon successo. Il *Persiles* mi aiuta a restringere ancor più il campo e individuare una sola caratteristica di un filone specifico all'interno di una vasta famiglia: ossia la consapevolezza che, da subito, il

6 Cfr. T. Tasso, *Discorsi sull'arte poetica*, I, in *Scritti sull'arte poetica*, E. Mazzali (a cura di), I, Torino, Einaudi 1977, p. 15.

romanzo (uso un termine agglutinante per parlare di *history*, *novel*, *romance*, *romanzo*, *novela*, *libro*, *historia* ecc.), ebbe di sé e della caduta nel doppio, triplo fondo a cui costringe l'atto artistico: qualcosa che, lo sappiamo, Platone comprese nelle sue istanze radicali e, dal suo punto di vista, pensò di condannare.

Benché poco conosciuto, il *Persiles* è una vera e propria miniera dove poter ritrovare la poetica d'autore e ampi spazi di presa e rilancio delle strategie del romanzo. C'è tutto Cervantes in un intreccio circolare di temi: il doppio, il viaggio, il maschile incapace, il femminile in lotta, l'avventura come liberazione, la liberazione come un cimento, l'impossibile come realtà e la realtà come magnifica distesa di opportunità su cui cimentarsi e, se è il caso, morire. Quando penso al *Persiles*, anche rispetto al *Chisciotte*, vedo un romanzo compiuto in senso moderno (non trovo un termine che sia meno ambiguo), una traiettoria conclusa che non deve alcun tributo a una storia segnata dalla necessità episodica, come fu per il romanzo di cavalleria. Il *Persiles* si pone esplicitamente in competizione con Eliodoro – da poco riemerso dalla polvere dei secoli – e dunque si basa sullo schema del romanzo d'avventure greco, che in Spagna ha assunto la strana etichetta di “romanzo bizantino”<sup>7</sup>.

Il fatto è che la scrittura – nel momento in cui si confronta con l'antichissima questione della *mimesis* e soprattutto intende farlo cercando la relazione da un lato tra lo sguardo e la riproducibilità iconografica e dall'altro fra la parola e il suo statuto intrinsecamente metaforico e radicalmente arbitrario (in senso saussuriano) – risente all'ennesima potenza di un dilemma radicale, anzi direi che lo ingloba e rilancia come una mina che esplode lanciando frammenti in tutte le direzioni: dall'artificio pittorico al ruolo del modello, dal modello al soggetto, dal soggetto al personaggio, dal personaggio al vero, dal vero al verosimile, dal verosimile pittorico a quello della scrittura, con tutta la responsabilità che hanno lo spettatore nascosto

7 A rigore si tratta del periodo imperiale. Sulla terminologia cfr. J.B. Torres, *¿Novela bizantina o novela helenizante? A propósito de un término consagrado*, in *Ars bene docendi. Homenaje al Profesor Kurt Spang*, I. Arellano, V. García Ruiz, C. Saralegui (a cura di), EUNSA, Pamplona 2009, pp. 567-574. Sui molti nomi del romanzo cfr. anche A.A. Raschieri, *Il romanzo latino: alcune questioni terminologiche*, in S. Casarino, A.A. Raschieri (a cura di), *Figure e autori del romanzo*, Aracne, Roma 2013, pp. 41-54.

e il lettore che tiene il libro in mano e legge di uno che guarda la scena di un terzo che guarda un quadro dov'è ritratto un quarto che tiene un libro in mano, con ulteriori possibili eccetera.

Già i romanzi di Eliodoro, Longo e Tazio immaginano l'immagine letteraria attraverso il modello figurativo in maniera strutturale e fondante, e sembrano porre il problema del racconto e del suo statuto strumentalizzando un codice totalmente eterogeneo qual è il codice visivo per spiegare la genesi delle parole dilatate in una struttura complessa che in molti ci si è accaniti a qualificare. È proprio l'incrocio fra questi due tratti che m'interessa: l'autoconsapevolezza originaria del romanzo e l'espressione di tale autocoscienza attraverso il medium pittorico.

Prendiamo i tre grandi romanzi greci che, insieme all'*Asino d'oro* di Apuleio e ai lacerti del *Satyricon* di Petronio, fecero da termini di confronto continuamente rivisitati. Nel caso di Achille Tazio – utilizzando la terminologia emblematica – possiamo dire che la pittura scritta si dispone come un quadro in abisso in principio di narrazione<sup>8</sup>. Un personaggio che farà le veci del destinatario implicito del racconto giunge salvo dopo un naufragio a Sidone, dove in segno di gratitudine offre sacrifici votivi ad Astarte, variante fenicia dell'Afrodite greca, di Iside egizia e della microasiatica Cibele: un altro particolare – quello della persistenza del femminile divino nei romanzi antichi – che sono costretto a trascurare. Comunque: girando per la città, il naufrago s'imbatte in un sontuoso quadro – presumibilmente un affresco parietale – che rappresenta il ratto d'Europa, nel quale da una parte si dispone il grande toro bianco che cavalca Europa sulle onde tra delfini e amorini, al centro la riva del mare dove fanciulle inghirlandate e impaurite fuggono dalla visione; poi in sequenza un colonnato e un giardino coltivato e un prato domato dal lavorio dell'uomo e, sul limitare opposto al mare, il fitto fogliame di un bosco naturale. Ci sono moltissimi temi, in una sintesi pittorica, poi ripresi nel romanzo: la violenza del fato, l'amore, la separazione drammatica, la contrapposizione tra artifi-

8 Sulla pittura nel romanzo di Tazio in particolare, ma anche con cenni ad altri autori, cfr. A. Setaioli, *Il mito nelle descrizioni di dipinti nel romanzo di Achille Tazio*, in *Realidad, fantasía, interpretación, funciones y pervivencia del mito griego. Estudios en honor del profesor Carlos García Gual*, Pórtico Zaragoza 2014, pp. 535-552.

cio e natura, il *locus amoenus* contro il giardino coltivato. Proprio mentre l'anonimo naufrago sta ammirando il dipinto, e considera a voce alta quanto una divinità bambina come Eros riesca ad avere tanto potere su mare, cielo e terra, sopraggiunge il protagonista del romanzo, Clitofonte, che – senza conoscere lo spettatore – lo trasforma subito in uditore e doppio destinatario dello stesso racconto (pittorico e narrativo) e inizia a raccontare tutta la sua storia (che è quella che noi abbiamo tra le mani) con questa semplice giustificazione: “Tu risvegli in me uno sciame di racconti, perché le mie vicende somigliano a storie favolose”. Per essere precisi, nell'originale greco i “racconti” sono *lógoi* e le storie favolose *mythoi*, ma pure su questo aspetto semantico non c'è il tempo di indugiare. In ogni caso: la scaturigine del desiderio di raccontare è un affresco.

Il caso di Longo Sofista è in un certo senso più complesso. Prima della narrazione vera e propria è il proemio a evocare lo sguardo di un narratore anonimo che, in uno spazio narrativo chiuso e autonomo come la pietra in un castone, l'isola di Lesbo nel Mediterraneo, s'imbatte in un affresco parietale presso un boschetto sacro alle Ninfe. Il dipinto racconta di donne partorienti, madri che avvolgono in fasce neonati, bimbi esposti e pecore e capre nutrici; pastori che raccolgono i neonati, giovani che si scambiano promesse, scorrerie di predoni, assalti di nemici: al lettore non potrà sfuggire – a racconto inoltrato – che si tratta dell'anticipazione in sintesi dell'intera vicenda già consacrata nel presente dai personaggi che – come scopriamo solo nelle ultime pagine – sono i responsabili del dipinto e della grotta dedicata alle Ninfe in ringraziamento per la loro felicità dopo tanto penare. In questo caso – ancora usando la terminologia emblematica – il quadro in minore come dipinto narrato è anticipatorio in un senso, ma in un altro è ripreso e reso fatto testuale alla fine in una sorta di perfetta sovrapposizione circolare e totale di enunciato ed enunciazione, icona e scrittura: *eikónos grapsên*, dice il testo, cioè più o meno “descrizione, scrittura di un dipinto”, nella doppia valenza che il termine ha in greco e sulla quale gioca l'autore, fino poco dopo a parlare di *antigrapsai têi graphêi*, che sarebbe come dire “riscrittura del dipinto”, o “riscrittura della scrittura iconica”<sup>9</sup>. Diversamente dal caso di Achille Tazio, non è il casuale

9 In merito a queste parole e al prologo di Longo, proprio nel senso complesso cui posso solo accennare, cfr. l'interessantissimo B. Cassin, *L'effetto sofisti-*

incontro con il protagonista a fare “sciamare le parole”, ma è l’anonimo spettatore che volontariamente cerca spiegazioni da qualcuno in grado di dargliene e, in base ad esse, elabora i suoi quattro libri, a loro volta dedicati a Pan e alle Ninfe, gesto sacrale costruito su gesto sacrale, entrambi – immagine e racconto – affidati alle parole.

Il modello di Eliodoro sembra più sottile e ci porta vicino a una delle strategie – direi la strategia fondativa – del *Persiles* di Cervantes, che evidentemente – in epoca di ridefinizione dei limiti e delle possibilità della *mimesis* tra vero, verosimile, possibile e violenta inconciliabile compresenza di ognuno di questi elementi nell’opera d’arte, fino allo sgomento davanti all’estremo atto demiurgico che spezza la sequenza natura, modello, copia e pensa all’opera d’arte come a un ente che può prendere vita e intervenire nel mondo, o il mondo farsi arte – coglie letteralmente nel segno e vede un dettaglio apparentemente minimo che invece è la ragione stessa della vicenda e del resoconto della vicenda. Il lettore di Eliodoro giunge a conoscere l’origine dell’intera vicenda a romanzo inoltrato (nel quarto libro, su un totale di dieci): l’eroina femminile è la principessa d’Etiopia, figlia dei re Persinna e Idaspe; sua madre l’abbandonò con tutti i segni d’agnizione del caso perché nata di pelle chiara in un popolo di neri. Il motivo di tale stranezza consiste nel fatto che la notte del concepimento, durante l’atto d’amore peraltro presagito da un sogno di Idaspe (altro dettaglio che meriterebbe un approfondimento), lo sguardo di Persinna si posa sugli affreschi della stanza nuziale, che narrano di tutta la progenie familiare di dei, semidei ed eroi: Helios, Dioniso, Memnone, Perseo e, soprattutto, Andromeda. Cariclea è bianca perché sua madre – nel concepirla – ha guardato il simulacro di Andromeda. Un dipinto, per così dire, contribuisce alla fecondazione e investe di sé l’apparenza umana della primogenita. Un dipinto, insomma, è il motivo originario delle peripezie romanzesche. La sapienza evidenziata dell’artificio, di cui è disseminato tutto il romanzo, questo rapporto stretto degli eroi rispetto agli dei, ma di un’epica oramai smantellata e ferita, è nelle stesse pagine palese e sornione quando si parla dell’eroe maschile: non è la certezza della tradizione, ma è lui, Teagene, a far risalire la sua stirpe nientemeno che ad Achille e – commenta il narratore intradiegetico

---

co. *Per un'altra storia della filosofia*, prefazione di G. Dalmasso, Jacobo, Milano 2002, pp. 250-252.

Calasiri – tutto sommato “*sembra* che si tratti di una pretesa fondata” (IV, 6) anche perché rispetto all’eroe omerico Teagene è meno superbo e arrogante. L’ironia sottile con cui Eliodoro gioca ripetutamente col suo precedente, nientemeno che Omero, giunge spesso alla radice del racconto, come nel seguente scambio tra Cnemone e Calasiri in tutta la sua “post-modernità” – anzi, “post-classicità” – sofisticata; è notte e Calasiri racconta a Cnemone della vittoria di Teagene in onore di Cariclea in un agone:

– Mi hai ridato la vita – esclamò Cnemone – dicendo che vinse e la baciò! Ma che cosa accadde poi? Giuseppe rispose:

– Non solo, Cnemone, sei insaziabile di racconti, ma sei anche refrattario al sonno! Ormai è già trascorsa gran parte della notte e tu ti ostini a rimanere sveglio e non disturbi questa narrazione che va per le lunghe.

– Per quanto mi riguarda, padre mio, io rimprovero ad Omero di avere affermato che, come di tutte le altre cose, anche dell’amore vi è sazietà, mentre a mio avviso è una cosa di cui non ci si sazia mai, sia che lo si provi per esperienza diretta, sia che se ne senta parlare.<sup>10</sup>

Non posso soffermarmi sulla densità di questo come di altri incisi di Eliodoro, così pieni di ironia, citazioni e glosse della tradizione classica e che manifestano apertamente la distanza e la coscienza dell’uso manieristico di fonti precedenti; tuttavia, per quanto riguarda la ricezione nel *Persiles* – e restringendo il campo alla funzione strutturante della pittura nel senso dell’autocoscienza narrativa – Cervantes sfrutta tutt’e tre le strategie di Achille Tazio, Longo Sofista ed Eliodoro, costellando il suo romanzo di allegorie anticipatorie, dipinti della vicenda passata che persino richiedono un continuo aggiornamento a mano a mano che la storia procede, tele illustrative di storie che addirittura riguardano l’extratesto e l’autobiografia dell’autore nel suo periodo di prigionia ad Algeri presso i corsari musulmani; pinacoteche romane private dove una prostituta d’alto bordo possiede al contempo pezzi di Apelle e Michelangelo o un alto prelato una galleria ariostesca dedicata ai ritratti di illustri scrittori passati, presenti e futuri, questi ultimi già annunciati entro una cornice vuota. Qui, però,

10 Eliodoro, *Le Etiopiche*, a cura di A. Colonna, IV, 4, UTET, Torino 2006, p. 225.

indugio su un'unica modalità, che ha una matrice specialmente eliodoriana ed è quella dell'immagine che genera – letteralmente, in Eliodoro – il racconto. Nel *Persiles* solo in conclusione il lettore viene a sapere che, alla fin fine, la colpa di tutto è solo un dipinto: il ritratto della principessa nordica Sigismunda, che scatena il conflitto tra il principe di Tule e il fratello minore, Persiles, e che poi fa echeggiare il desiderio in tutta Europa, ripetuto in copie, varianti tematiche (sacro e profano, ma sempre col medesimo modello femminile della protagonista), rifacimenti e ancora copie di copie di copie. Tuttavia, in realtà solo il dipinto originario, quello eseguito nell'isola di Tule da un misterioso pittore di corte, rappresenta Sigismunda; tutti gli altri, che siano a soggetto sacro e a figura intera (la protagonista dipinta secondo l'iconografia della Vergine protettrice dei naufraghi, con la falce di luna e la stilizzazione del cielo astronomico, il mondo ai piedi: propriamente la “donna vestita di sole” dell'*Apocalisse*, che si lega attraverso complessi passaggi alla tradizione della grande madre), o che siano a soggetto profano (il ritratto a mezzo busto o addirittura in miniatura, secondo l'uso nobiliare a uso documentale nei matrimoni combinati o feticistico), tutti – tranne il ritratto che scatena il conflitto tra fratelli e la ragione stessa del pellegrinaggio romanzesco – sono ritratti di Auristela, cioè del simulacro di Sigismunda che interpreta un'altra sé stessa per rimanere in incognito: sono copie del simulacro di una donna che nessuno, da nessuna parte, conosce veramente<sup>11</sup>. Neppure Persiles, in un certo senso: il protagonista, principe cadetto, s'innamora di Sigismunda esclusivamente perché suo fratello maggiore ne ha visto il ritratto, l'ha accettata in sposa e ha scritto una lettera di assenso, innescando con un quadro e una lettera l'ennesimo processo di desiderio triangolare della tradizione letteraria.

C'è un bellissimo passo (IV, 2) che ora semplifico di molto, in cui la protagonista, presso la campagna romana e ormai vicina allo scioglimento della propria vicenda, osserva sgomenta il suo doppio in una tela appesa a un salice, che la ritrae come un oggetto-feticcio

11 La devozione mariana legata all'universo equoreo di marinai, naufraghi e pescatori, tra santuari, *ex voto* e apparizioni mirabolanti, è pervasiva; in particolare in riferimento al Mediterraneo cfr. G. Fabián Rodríguez, *Frontera, cautiverio y devoción mariana*, Universidad de Sevilla, 2012.

e che, proprio lì davanti, due spasimanti si contendono in duello. Proprio a imitazione del prototipo greco, la protagonista è una donna che si finge pellegrina e si fa chiamare Auristela, anche se è la principessa di Frislanda, si chiama Sigismunda e ama il secondogenito della casa reale di Tule. Sicché Sigismunda recita da Auristela che osserva il proprio ritratto, che in realtà è il ritratto di una donna che si fa chiamare Auristela ma in realtà è Sigismunda. Qualcuno intanto osserva la scena e se ne farà testimone per gli altri personaggi: ci troviamo esattamente di fronte all'intrico poetico che indaga il rapporto fra vero e verosimile, artista e modello, opera e ricezione, simulacro e vertigine del doppio, feticismo dell'oggetto d'arte e scarnificazione del modello reale, percezione di sé e sguardo dell'altro che ho evocato all'inizio pensando a Hitchcock. Il ritratto appeso al salice, solo "detto" evocativamente e neppure descritto, sintetizza l'intero sistema finendo per essere funzionale come una cifra sul tappeto, evidenziando non solo il problema del rapporto tra verità e immaginazione, ma anche il problema della maniera linguistica di conoscere il mondo disarticolato in vero, falso, verosimile, possibile, meraviglioso, credibile, percepito, evocato, nominato, veduto o solo ritrovato (nel senso retorico di *inventio*) tra i mille stratagemmi discorsivi che la letteratura può sfruttare grazie all'infinita ambiguità della parola. A questo punto il lettore può infatti domandarsi chi sia Auristela: una principessa, una sorella, una pellegrina, una donna, una modella, una moglie, persino una nonna (alla fine del romanzo), un'allegoria mariana, un lacerto di ciò che rimane della grande madre mediterranea e delle Iside, Astarte, Cibele e Afrodite dei romanzi antichi? È un simulacro, un'altra Elena euripidea che si sdoppia tra il fantasma amato da Paride e la moglie fedele di Menelao? È le parole che la dicono e che la rappresentano? E com'è questo suo *essere*? Predicativo od ontologico, un'unità o una tra tante possibilità aggettivabili? Ciò che è evidente, in un'epoca di recupero e ambiguo confronto con il *classico* storicizzabile tra Rinascimento e Maniera, è che lo spostamento da pittura mitologica che contribuisce a creare una donna e un personaggio (com'è in Eliodoro) a un ritratto che invece come referente ha una donna e un personaggio (com'è in Cervantes) suppone l'intenzione – e l'indagine intorno a tale intenzione – di cercare una possibile connessione tra il modello, il suo ritratto e la sopravvivenza, il postumo;

fra ritratto come “mimesi di un’individualità” – come dice Patrizia Magli – e ritratto “come tipo universale”: ambivalenza peraltro implicita dalla doppia etimologia che molte lingue hanno ereditato da *re-traho* o da *pro-traho* (p. e. *retrato, portrait*)<sup>12</sup>.

Senza poter in questa sede avere modo di portare fino in fondo queste considerazioni, a modo di conclusione, a proposito di ritratti, triangoli del desiderio, feticismo e doppi, mi viene in mente una curiosa coincidenza (almeno non sono in grado di dimostrare che *non* sia una coincidenza): il caso della *Principessa di Clèves*, romanzo di Madame de La Fayette (1662). La vicenda del romanzo francese si svolge intorno al 1559 nell’arco di circa un biennio: esattamente come il *Persiles*; il protagonista maschile del triangolo amoroso è il duca di Nemours, ossia Giacomo di Savoia, che è anche uno dei due cavalieri che, nel romanzo di Cervantes, abbiamo visto contendersi sotto il salice il ritratto dell’amata; entrambi hanno una strana passione feticistica per il simulacro pittorico della donna amata. C’è un dettaglio minimo di questa passione che anche Madame de La Fayette, come Cervantes, coglie perfettamente e che individua l’inseguimento impossibile nel tempo di simulacro e originale: anche

12 P. Magli, *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016, p. 131. M. Doody, *La vera storia del romanzo*, Sellerio, Palermo 2009 (specialmente pp. 539-610) coglie in parte l’importanza che l’immagine raccontata ha lungo tutta la storia del romanzo; in alcune pagine (262-280) rimette anche in gioco, attenuandole e sfumandole, le controverse teorie di Kerényi e Merkelbach sul legame fra romanzo e culti religiosi; potrebbe sembrare – dalla mia impostazione – che le parole del presente intervento alludano a una sorta di sintesi sillogistica di tali idee: in realtà le mie intenzioni, molto più concretamente, sono per ora solo documentarie e mirano a rilevare la persistenza di femminile e pittorico come elementi di una struttura profonda (struttura testuale, beninteso: mi tengo ben lontano dal concetto junghiano di archetipo che ultimamente ha condotto alcuni a vedere per esempio nel *Persiles* una sorta di romanzo esoterico) chiarissima all’inizio e poi via via riemergente lungo la storia della forma-romanzo, nella quale ancora si può rilevare la “continuità e trasformazione della Dea nelle ere indoeuropea e cristiana” (M. Gimbutas, *Il linguaggio della dea*, Venexia, Roma 2017, p. 318). Del resto, proprio seguendo alcune suggestioni di Gimbutas e considerando la pedagogia dell’antichità e il ruolo simbolico di passaggio dall’età di Artemide a quella di Afrodite (due facce dell’antica Dea), cfr. D. Loscalzo, *Il passaggio da Artemide ad Afrodite nel romanzo greco*, in R. Uglione (a cura di), “*Lector, intende, laetaberis*”. *Il romanzo dei greci e dei romani, Atti del Convegno (Torino, 27-28 aprile)*, Edizioni dell’Orso, Torino 2010, pp. 127-144.

in questo caso devo rimandare al testo senza poter approfondire: ciò che colpisce è la raffinatezza con cui l'autrice rileva il desiderio secondo l'altro del duca, che desidera possedere il ritratto della principessa che appartiene al marito, giungendo a rubarlo sotto lo sguardo della medesima principessa, proprio mentre costei sta posando per un secondo ritratto. In questo minuetto di sguardi in cui il dipinto è un tramite simulacrale, in una specie d'interferenza nel flusso di comunicazione, mentre posa tra marito e amante e fra il ritratto già eseguito e quello in fieri, la principessa, modella e oggetto del desiderio, chiede che il primo suo doppio – il più vecchio – venga ritoccato e aggiornato in una strana alleanza col trascorrere del tempo simile e inversa a quella perversa di un altro famoso ritratto; a proposito di quest'ultimo, nel titolo si parla di *picture*, in effetti, con un fascio di sensi ancor più ambiguo di *portrait*; un'altra epoca – quella modernista – in cui, per fissare il tempo della vita e fare invecchiare quello dell'arte, un uomo finisce per perdere la vita. Ma lasciamo Dorian Gray a un'altra occasione; alla fin fine, la coscienza riposta di ogni narratore ha avuto sempre presente il monito paradossale di Luciano:

Almeno in questo solo sarò veritiero, dicendo che mento. Così credo di sfuggire all'accusa che può venirmi dagli altri, riconoscendo io stesso di non dire nulla di vero. Scrivo dunque intorno a cose che né vidi né provai né appresi da altri, e inoltre di cose che non esistono affatto, e che non possono assolutamente esistere. Perciò occorre che i miei lettori non ci credano per nulla.<sup>13</sup>

13 Luciano, *Storia vera*, a cura di Q. Cataudella, Rizzoli, Milano 1990, p. 57. Sul piano teorico, per il rapporto tra verità e menzogna posto in maniera radicale dalla impossibile presenza dell'icona tra le parole, cfr. M. Cometa, *Un'antropologia del falso: letteratura e pittura*, in L. Scalabroni (a cura di), *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi*, ETS, Pisa 2010, pp. 189-208. Per quanto concerne tale questione nell'ambito del "vero" romanzo bizantino, quasi sempre trascurato, cfr. C. Cupane, *Una passeggiata nei boschi narrativi. Lo statuto della finzione nel "Medioevo romanzo e Orientale"*. In *marginie a un contributo recente*, in "Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik", 63. Band/2013, pp. 61-90.