

CORRADO
GIAQUINTO TRA
FORTUNATO
DURANTI E LA
SIBILLA



a cura di Stefano Papetti

Progetto promosso e realizzato da



Ideazione, progettazione e coordinamento

Stefano Papetti
Lando Siliquini
Integra di Ascoli Piceno

Testi

Stefano Papetti
Filippo Maria Ferro
Lando Siliquini
Cesare Catà
Alessandra Ghidoli
Anna Lo Bianco
Vittorio Sgarbi

Gruppo di lavoro

Fabio Bracchi, Simonetta Baroni, Stefania Agostini, Barbara Mariani, Cristina Marziali,
Francesca Pulcini, Mara Pierucci, Giuditta Orienti, Gaia Orienti

Progetto Grafico

SchiccheroDesign

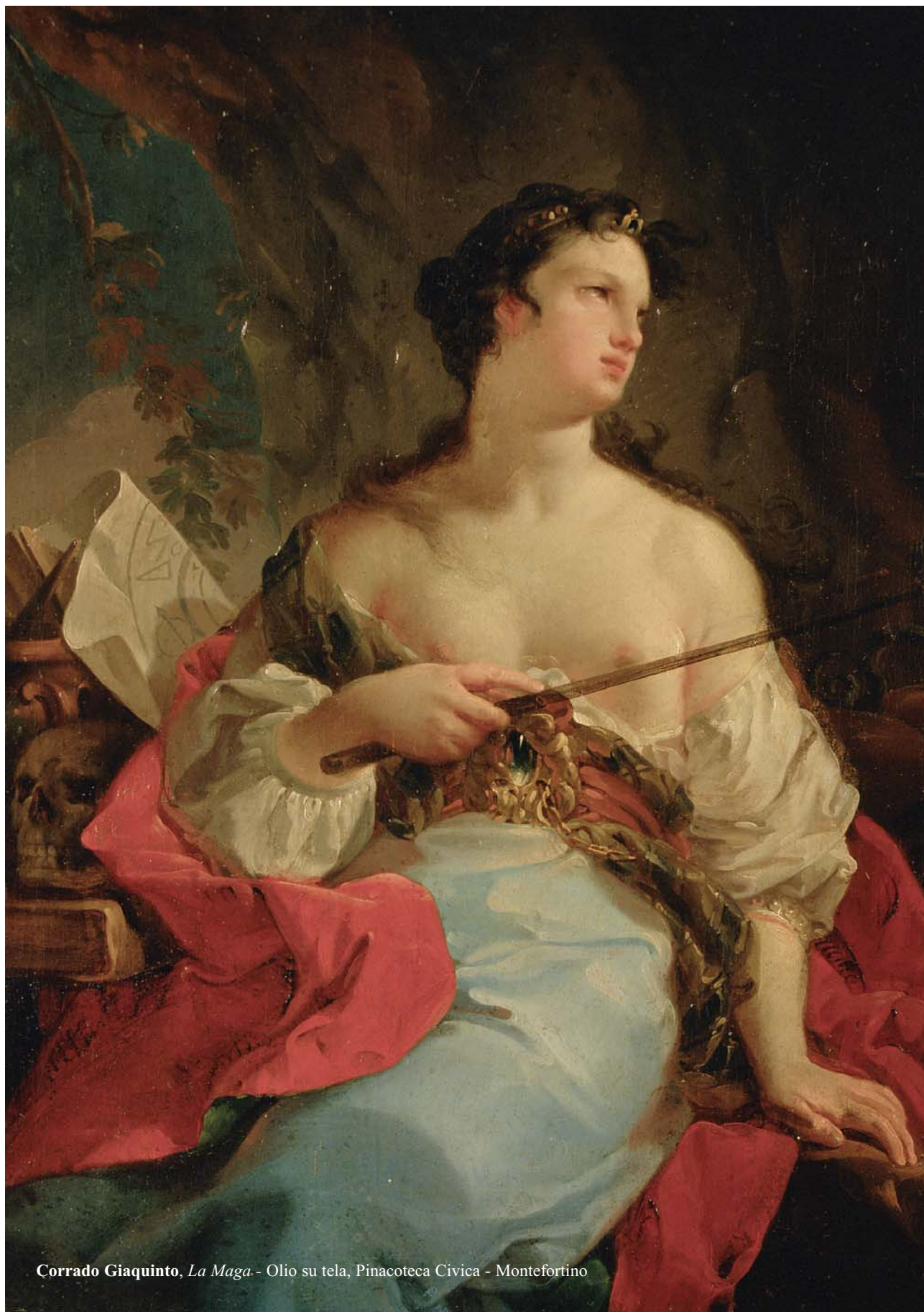
Collaborazioni

Associazione Pro Montefortino, Centro Studi Fortunato Duranti, Club Alpino Italiano
Sottosezione di Montefortino, Santuario Madonna dell'Ambro, "Onda" Gruppo Giovanile di
Montefortino, Associazione "La Fenice" di Amandola, Istituto Musicale "G. Spontini" di
Ascoli Piceno, Ascoli Piceno Festival

Si ringraziano

Palmiro Orienti, Padre Saverio Santini, Roberto Pecorari, Vincenzo Paquali,
Onorato Diamanti, Vincenzo Fratini, Corrado Levantesi, Giancarlo Carletti e
tutti i dipendenti comunali

 CORRADO
GIAQUINTO TRA
FORTUNATO
DURANTI E LA
SIBILLA



Corrado Giaquinto, *La Maga* - Olio su tela, Pinacoteca Civica - Montefortino

Un gioiello incastonato nella montagna: la collezione di opere del Giaquinto, l'intera Pinacoteca di Montefortino. Luoghi d'incanto e mistero, che raccontano storie e leggende antiche.

Sono tanti i meriti del ciclo di incontri che questa pubblicazione documenta: la qualità dei relatori; il fascino dei temi; l'articolazione di conferenze, visite guidate ed escursioni, laboratori didattici, pittura, storia, teatro e musica. Un'esemplare capacità di fondere il rigore e lo spessore critico, col piacere della divulgazione.

Questi meriti, che giustificano più di un plauso all'Amministrazione comunale e a quanti hanno dato il loro apporto, tuttavia passano in secondo piano di fronte a quello, meno diretto ma più profondo, di contribuire a far emergere il carattere plurale e la storia culturalmente nobile e raffinata di questo territorio. Un'identità non provinciale né chiusa; appartata magari, ma, anche per sentieri indiretti, legata al tessuto europeo quanto e forse più di altre celebrate province italiane.

Queste poche righe costituiscono, fuori da ogni formalità, un impegno dovuto a lavorare affinché non solo i turisti, ma i cittadini del fermano, i nostri studenti, conoscano, meglio e più approfonditamente, il patrimonio prezioso di Montefortino e l'intero universo culturale, artistico e naturale dei Sibillini; possano godere, con ancora maggior consapevolezza, dei saperi, delle storie, delle relazioni che hanno nutrito, nei secoli, i paesaggi, le architetture, le opere delle nostre terre civili, colte ed ospitali.

Prof. Giuseppe Buondonno

Assessore alla Cultura della Provincia di Fermo

Il museo di Montefortino, nasce dalla cultura collezionistica dell'illuminato artista Fortunato Duranti, ed oggi rappresenta una meta obbligata per chi vuole conoscere e visitare la nostra Regione Marche. Nel cuore del parco dei Monti Sibillini, in un ben conservato centro storico, nel palazzo Leopardi, si possono gustare le opere d'arte della collezione Duranti.

Il visitatore è piacevolmente sorpreso di trovare opere di qualità elevata in un comune montano conosciuto più per la natura, la tutela dell'ambiente, la qualità delle acque che per le collezioni di opere d'arte. Con una felice scelta, il museo diocesano e quello comunale, sono ospitati nello stesso palazzo e costituiscono un insieme capace di offrire uno spaccato di arte marchigiana e non solo. Due raccolte diverse, ma perfettamente integrate, documentano varie espressioni artistiche in un percorso di diversi secoli; l'una, che proviene dalla fede popolare, è costituita da opere realizzate per il culto e da sempre utilizzate per funzioni religiose, legate al sentire delle popolazioni locali, l'altra scaturisce dalla sapiente capacità di scegliere, selezionare, acquistare di un collezionista del secolo XIX, Fortunato Duranti, che ha raccolto opere d'arte per sua soddisfazione ed interesse e che, al termine della sua esistenza, ha donato al suo comune ponendo i presupposti per un'esposizione pubblica capace ancora oggi di attrarre numerosi visitatori. Un percorso virtuoso dove l'artista e collezionista Duranti, che per tanti anni ha girato l'Italia e l'Europa, torna tra la sua gente con il suo patrimonio artistico, frutto di una vita di ricerche ed acquisizioni. Il comune di Montefortino accoglie e riceve la collezione del suo concittadino, la organizza per una pubblica fruizione, la valorizza e la espone insieme ad i tesori che provengono dalla cultura artistica locale. Il museo diocesano e quello comunale offrono un esempio espositivo di qualità, che merita una più puntuale divulgazione. I musei non sono solo luoghi di esposizione, ma possono diventare punto di aggregazione ove è possibile sviluppare elementi di riflessione che traggono spunto dalle opere conservate nelle accoglienti sale dei musei stessi. Il collezionismo di Fortunato Duranti, non convenzionale e non piegato alle mode dell'epoca, ha una sua caratterizzazione che si può godere visitando il museo di Montefortino. Duranti, collezionista illuminato, ha mostrato una predilezione per le opere di Corrado Giaquinto e proprio questa peculiarità della raccolta è stata lo spunto per allargare il già cospicuo numero di opere del Giaquinto conservate nel museo, accogliendo nell'estate 2009, delle "opere ospiti", dello stesso autore, provenienti da collezioni private per costruire con queste un corpus ampliato che ha permesso una riflessione sull'attività del pittore di Molfetta. Sono stati invitati autorevoli studiosi della storia dell'arte per riflettere sull'opera del Giaquinto in questo luogo nel cuore dei Sibillini per valutare l'influenza, i riflessi, il segno lasciato nell'arte italiana ed europea. Il comune di Montefortino ha chiamato a raccolta, con la valida collaborazione di Stefano Papetti, studiosi e ricercatori, direttori di museo di fama nazionale, per discutere insieme, in una successione di affollatissimi incontri, in cui ci si è confrontati sul ruolo del collezionismo, sulla specificità delle opere conservate nella pinacoteca di Montefortino da un punto di vista artistico, filosofico, storico e del restauro per arrivare a riflessioni ed approfondimenti sulla fruizione del bene culturale e sulle modalità di conservazione e divulgazione. Si è parlato del bene culturale come risorsa capace di generare anche sviluppo economico. Ritengo che la pinacoteca di Montefortino con le attività che intorno ad essa possano attivarsi sia un motivo di più per visitare il parco dei monti Sibillini, ma essa stessa può diventare il luogo da cui partire per una tutela consapevole del bene culturale per conoscerlo meglio ed innescare nuove azioni di divulgazione. Nell'autunno 2009 si è iniziato un nuovo percorso che ha visto insieme, a Montefortino, uniti in dibattiti e confronti, professionalità e competenze che, partendo dalla raccolta d'arte della pinacoteca Duranti, hanno approfondito, in confronti pubblici temi culturali di rilievo anche nel campo della letteratura e della filosofia.

Per non disperdere quanto è emerso da quegli incontri, per lasciare una traccia del lavoro svolto, per documentare questa prima fase da sviluppare e da trasformare in appuntamento ricorrente si è deciso di pubblicare gli atti degli incontri. Oggi il compito di chi è impegnato a vari livelli della valorizzazione dei beni culturali è quello di utilizzare questa risorsa come momento di spunto e riflessione per discutere, approfondire, valorizzare la funzione ed il ruolo del bene culturale, riferendolo a contesti precisi evidenziando il rapporto virtuoso dell'opera d'arte che si integra con la natura e con l'ambiente costruito.

Ing. Amedeo Grilli

Presidente Fondazione Cassa di Risparmio di Fermo

L'Amministrazione comunale di Montefortino ha fortemente voluto un evento che potesse evidenziare a tutto tondo i tesori artistici, ambientali e storico culturali del territorio, incontrando il convinto sostegno della Fondazione Cassa di Risparmio di Fermo, l'approvazione e la disponibilità del prof. Stefano Papetti, la professionalità della società di servizi per l'arte Integra, il patrocinio della Provincia di Fermo, la collaborazione della Pro Loco, del circolo culturale Fortunato Duranti, della locale sezione CAI.

Cosicché, un pubblico folto e attento ha avuto l'opportunità di seguire la serie di conferenze su Corrado Giaquinto, su Fortunato Duranti e sulla Sibilla Appenninica, visitare gratuitamente la Pinacoteca e le mostre vivacizzate da improvvisazioni teatrali nei fasti del palazzo Leopardi, scoprire i cicli pittorici "sibillini" nelle chiese di Sant'Agostino e della Madonna dell'Ambro, ammirare gli avvolgenti affreschi nell'auditorium Madonna della Fonte, apprezzare le temporanee degli artisti Enrico Giannini ed Ettore Foschi, godere gli scorci di quello che è uno dei centri storici più suggestivi delle Marche, perdere lo sguardo sui profili naif dei Sibillini da punti di osservazione privilegiati, degustare i prodotti tipici e le acque minerali; potendosi peraltro deliziare dei virtuosismi di musicisti e cantanti di prim'ordine in un ricco programma curato dalla Associazione La Fenice. Gli appassionati della montagna hanno partecipato alle escursioni sulle orme del Guerin Meschino e di Antoine De La Sale, oppure si sono coinvolti nelle ascese rituali all'Eremo di San Leonardo e alla Chiesa romanica di Sant'Angelo in Montespino.

Possiamo dire che il filo conduttore della rassegna è stato Fortunato Duranti nella triplice veste di grande artista, di ispirato collezionista e di orgoglioso abitatore delle terre della Sibilla Appenninica.

L'intenzione degli ideatori e promotori è quella di farne l'evento di avvio di una serie di appuntamenti annuali. Per questo, si sta già lavorando sul progetto della prossima stagione.

Le conferenze, tenute da personalità di spicco del mondo dell'arte e della cultura – Filippo Maria Ferro, Anna Lo Bianco, Cesare Catà, Alessandra Ghidoli, Stefano Papetti – e distribuite in due fine settimana, hanno trovato un happening il 3 ottobre nell'intervento magistrale di Vittorio Sgarbi e riscosso un tale apprezzamento da avere indotto alla decisione di giungere rapidamente alla pubblicazione digitale e cartacea, grazie ancora al sostegno economico della Fondazione Cassa di Risparmio di Fermo e a quello della Provincia di Fermo.

Dott. Lando Siliquini

Sindaco di Montefortino

Gli incontri organizzati a Montefortino nello scorso mese di settembre hanno avuto per me il sapore di una scommessa. Quando infatti il Sindaco mi incontrò durante l'estate per chiedermi di dare vita ad una serie di eventi che animassero la bella cittadina dei Sibillini dando lustro ai suoi personaggi più illustri, mi resi immediatamente conto che i tempi ristretti non avrebbero permesso di predisporre qualcosa di attraente per il pubblico e di significativo per gli addetti ai lavori. Ma una serie di circostanze favorevoli, prima fra tutte la competenza e la professionalità della società di servizi Integra che ha provveduto all'organizzazione della manifestazione, ha fatto sì che le serate organizzate a Montefortino abbiano avuto un ottimo riscontro di pubblico che fedelmente ha seguito, nel vero senso della parola, tutti gli appuntamenti previsti nei tre fine settimana, partecipando appassionatamente alle conferenze, agli intermezzi gastronomici, alle visite guidate, alle escursioni promosse dal Cai ed ai concerti, muovendosi nel paese e conoscendone le belle chiese, la ricca Pinacoteca ma anche i pittoreschi sobborghi. Come curatore della manifestazione ho pensato di individuare il *fil rouge* di questi eventi nella persona di Fortunato Duranti, del suo artista prediletto, Corrado Giaquinto e della Sibilla, la regina delle montagne che circondano Montefortino: la disponibilità di un manipolo di studiosi che sono anche legati a me da rapporti di stretta amicizia ha permesso che le serate tematiche fossero arricchite dagli interventi di Filippo Maria Ferro, Alessandra Ghidoli, Anna Lo Bianco, Cesare Catà, Lando Siliquini e Vittorio Sgarbi che hanno portato fra i monti Sibillini la luce della loro sapienza e della loro intelligenza, affascinando il pubblico con i loro interventi.

Abbiamo inoltre offerto a quanti sono intervenuti la possibilità di conoscere meglio la figura di Corrado Giaquinto presentando accanto alle opere del maestro pugliese esposte presso la Pinacoteca Civica di Montefortino anche degli inediti ed in particolare il bel modello per la Natività del Battista recentemente scoperto presso una collezione privata. Grazie all'opera infaticabile del Nucleo per la tutela del patrimonio Artistico dell'arma dei Carabinieri abbiamo anche potuto festeggiare il ritorno nella chiesa della Madonna della Fonte di due tele di Domenico Malpiedi che erano state trafugate molti anni orsono.

La generosa collaborazione della Fondazione Cassa di Risparmio di Fermo e della Amministrazione Provinciale ci consente ora di dare alle stampe gli interventi proposti dagli studiosi, lasciando così un segno tangibile delle serate organizzate a Montefortino.

Prof. Stefano Papetti

Direttore Scientifico dei Musei Civici di Ascoli Piceno

ATTI DEL CICLO DI INCONTRI ORGANIZZATO A
MONTEFORTINO DAL 18 SETTEMBRE AL 3 OTTOBRE 2009

FORTUNATO DURANTI, UN GENIO INQUIETO
FRA NEOCLASSICISMO E ROMANTICISMO

di Stefano Papetti

Pag. 11

FORTUNATO DURANTI, GENIO E FOLLIA DI UN ARTISTA

di Filippo Maria Ferro

Pag. 15

CORRADO GIAQUINTO E LA PITTURA
DEL SETTECENTO A ROMA

di Anna Lo Bianco

Pag. 23

TESTO DA DEFINIRE

di Alessandra Ghidoli

Pag. 01

COSI' PARLO' LA SIBILLA APPENNINICA.
TRACCE STORICHE E LINGUISTICHE
DELLA CULTURA SIBILLINICA

di Lando Siliquini

Pag. 01

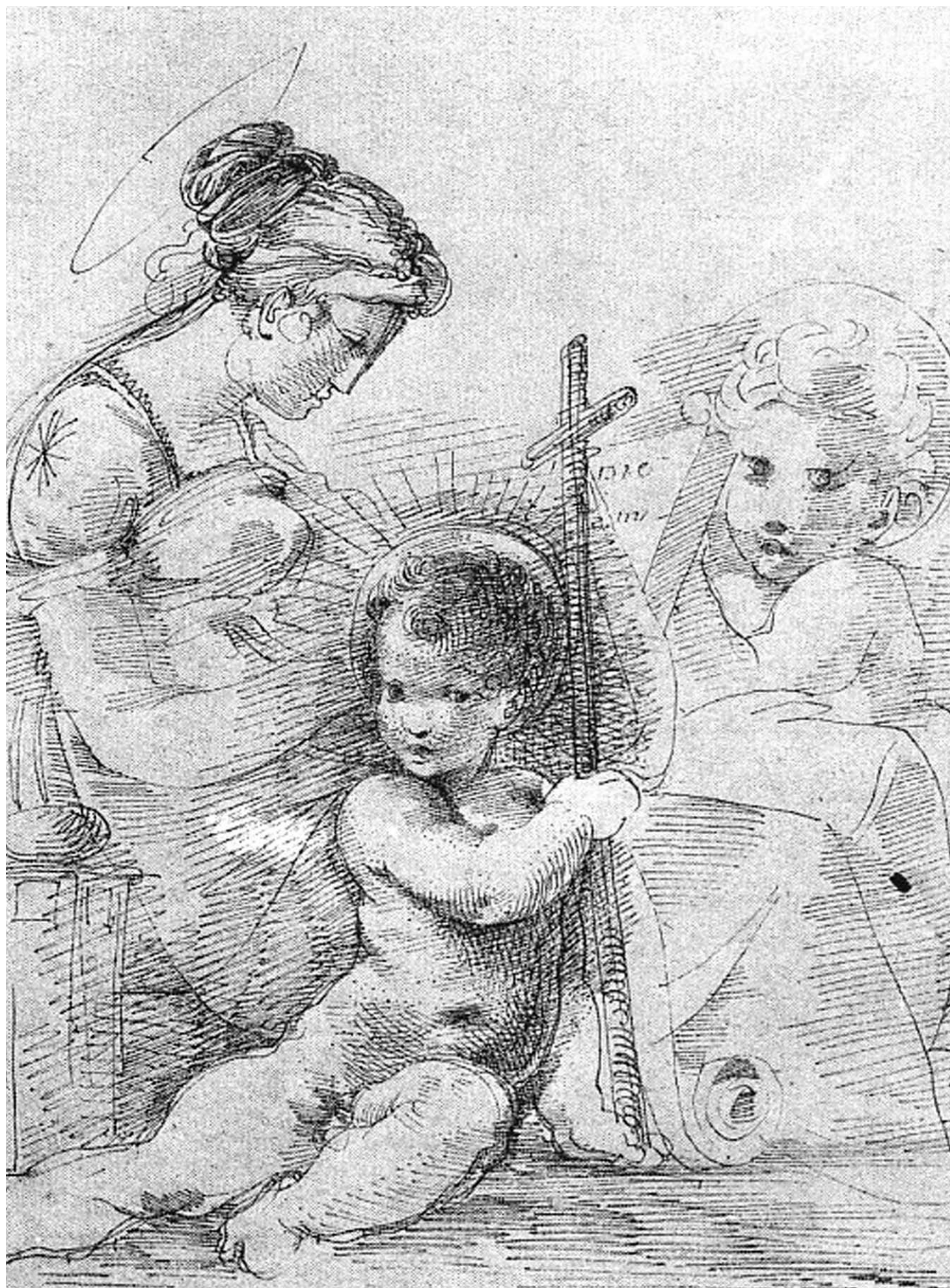
IL RETROTERRA "CELTICO" DI ANDREA DA BARBERINO.
SIGNIFICATI STORICO-FILOSOFICI DEL MITEMA
DELL'INCONTRO TRA IL CAVALIERE E LA FATA-SIBILLA

di Cesare Catà

Pag. 01

VITTORIO SGARBI RACCONTA FORTUNATO DURANTI

Pag. 01



Fortunato Duranti, *La Madonna con il Bambino e San Giovannino*, Pinacoteca Civica Ascoli Piceno

FORTUNATO DURANTI, UN GENIO INQUIETO FRA NEOCLASSICISMO E ROMANTICISMO

di Stefano Papetti

Nella smisurata produzione grafica di Fortunato Duranti (1787 – 1863), tanto cospicua da fare dell'artista di Montefortino un vero e proprio caso da *guinness* dei primati nell'ambito dell'arte europea dell'Ottocento, compaiono con ossessiva frequenza studi per composizioni di carattere sacro che propongono in mille varianti l'immagine della Vergine con il Bambino, talvolta raffigurati in solenni apparati di impronta devozionale ma più spesso colti in atteggiamenti quotidiani di grande umanità: la circostanza appare ancor più eccezionale se si considera che, nel quadro dell'arte neoclassica e romantica italiana, i pittori non ebbero che pochissime commissioni per opere religiose, essendo assolutamente prevalente la richiesta di quadri di soggetto storico o di paesaggi.

Se poi ci si sofferma ulteriormente ad indagare i disegni durantiani di soggetto mariano, è scontato constatare che soltanto un numero esiguo di essi costituisce una replica di opere realizzate da affermati artisti del passato, mentre la maggior parte propone delle soluzioni compositive originali, certamente elaborate dall'artista stesso nell'arco della sua lunga carriera, cosicché appare difficile non chiedersi il perché di una scelta iconografica tanto originale e partecipata.

Le risposte andranno ricercate in vari fattori di natura culturale e personale che hanno condizionato la formazione del Duranti sin dagli anni della fanciullezza; in primo luogo l'essere nato in un territorio dove la devozione mariana, alimentata dalla vicinanza del santuario dell'Ambro, era sempre stata vivissima, ma anche le frequenti lacrimazioni delle immagini sacre che hanno annunciato negli anni infantili dell'artista l'arrivo delle truppe francesi ed il crollo dello stato pontificio non possono non avere impressionato la fantasia di un bambino sensibile e portato all'evasione nel fantastico quale doveva essere il piccolo Fortunato.

Negli anni della maturità egli confermò la propria particolare devozione per la Madonna dell'Ambro donando al santuario vari dipinti antichi della propria collezione, fra i quali spicca la copia seicentesca della "Madonna dei Pellegrini" di Caravaggio, e progettando una comoda strada carrozzabile per raggiungere la chiesa.

L'intuizione del sacro e del suo manifestarsi trovarono ulteriori motivi di approfondimento negli anni di studio trascorsi presso l'Accademia Leonina di Cupramontana, dove la conoscenza della Bibbia e del Vangelo costituiva la base della formazione dei giovani allievi; tale competenza teologica di Duranti ebbe certamente modo di approfondirla frequentando il cardinale Honorati, che lo invitò a Roma, ed altri prelati della curia pontificia conosciuti nell'Urbe. Che questa predilezione per le tematiche mariane possa essere stata anche indotta da una particolare forma di alienazione mentale che ha perseguitato l'artista fino agli anni estremi della sua vita, è pure un fatto plausibile, potendosi ipotizzare una sorta di transfert fra la figura di Maria e quella della madre del pittore, che portava anch'essa il nome della Vergine.



Fortunato Duranti, *La Madonna in gloria con il Bambino*, Pinacoteca Civica Ascoli Piceno



Fortunato Duranti, *Due putti in volo con una torcia e un cigno*, Pinacoteca Civica Ascoli Piceno

Fra le centinaia di disegni di Fortunato Duranti conservati presso la Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno, appartenuti al pittore Giulio Gabrielli (1832-1910) che li acquistò presso i nipoti dell'artista, è stata operata una selezione che consente di evidenziare, attraverso una trentina di fogli, il singolare percorso artistico ed esistenziale del disegnatore piceno.

Si tratta di una silloge che, pur nella esiguità numerica, aiuta a conoscere le varie fasi della carriera del Duranti, essendo rappresentati tutti i momenti più salienti del suo iter creativo e tutte le svariate tecniche artistiche da lui adottate nel campo della grafica. Fatta eccezione per pochissimi fogli che mostrano di derivare da illustri modelli rinascimentali, la maggior parte di questi disegni costituiscono delle creazioni personali e estemporanee del pittore e non hanno alcun riferimento con la realizzazione di dipinti per i quali questi studi possano essere considerati preparatori. Infatti rappresenta una caratteristica tipica del maestro di Montefortino il disegnare senza un preciso riferimento finale, ma piuttosto per dare sfogo alla sua irrefrenabile vena artistica che lo porta a praticare l'esercizio grafico come fosse in preda ad un vero e proprio furor creativo, innescato da processi mentali privi di condizionamenti razionali.

E' raro trovare nel contesto del Neoclassicismo europeo un artista così singolare come il Duranti e gli unici riferimenti plausibili ci indirizzano verso la cultura del nord Europa dove i disegni visionari del pittore di Montefortino potrebbero trovare un posto accanto alle più allucinate composizioni di Blake o di Fuseli, maestri del Sublime dei quali Duranti conosceva forse delle incisioni; persino negli anni giovanili trascorsi a Roma, egli si mostra estraneo alla retorica magniloquente della classicità, alla fredda

compostezza ed alla ricerca di un'armonia formale che improntano l'arte neoclassica italiana, spesso frenando l'urgenza creativa del pittore. Per Duranti il disegnare rappresenta piuttosto un atto liberatorio ed egli si avvicina al tavolo da lavoro con le stesse aspettative con le quali ci si appresta a prendere parte ad una seduta psicanalitica.

Confrontando i disegni esposti in questa circostanza e cercando di ricostruire la sequenza cronologica della loro esecuzione sulla base dei pochi punti fermi di cui disponiamo, si evince in modo flagrante la rapida evoluzione della grafica durantiana dalle forme accademiche, legate agli apprendimenti ricevuti a Roma presso lo studio del Domenico Conti, verso una libertà disegnativa che procede libera da condizionamenti, anticipando persino taluni aspetti dell'arte contemporanea: associandolo a Felice Giani quale animatore di una singolare "scapigliatura napoleonica", Roberto Longhi aveva per primo intuito che lo studio della produzione grafica del Duranti dovesse procedere secondo percorsi che, prescindendo dalle convenzioni formali del Neoclassicismo tradizionale, si muovessero in direzione autonoma rispetto a quanto indicato dai teorici del movimento.

Nei disegni più antichi, risalenti agli anni 1810 – 1815, condotti a matita con tratto diligente, affiorano memorie raffaellesche comuni ad altri artisti di quel periodo, come il coetaneo faentino Tommaso Minardi, ma secondo quanto ha puntualizzato anche Mina Gregori, gli eletti modelli del maestro urbinato sono sottoposti dal Duranti ad un'azione dissacrante: le posizioni delle figure appaiono poco naturali, gli atteggiamenti espressivi si caricano di insospettabili inquietudini e così gli spunti tratti dalle opere del Sanzio vengono a confondersi con taluni riferimenti ai maestri del Manierismo, nella direzione di Parmigianino, di Giulio Romano o, secondo quanto mi suggerì Carlo



Fortunato Duranti, Giovane paggio di profilo,
Pinacoteca Civica Ascoli Piceno



Fortunato Duranti, La Madonna con il Bambino,
Pinacoteca Civica Ascoli Piceno

del Bravo, di Gerolamo Genga e di Pontormo. Appartengono a questo contesto culturale i due eleganti studi grafici per una suonatrice e per una Venere, completati in basso da alcuni ingenui versi. Il tessuto disegnativo a penna ed inchiostro è caratterizzato da un fremito emotivo che porta il Duranti a ripassare più volte i contorni dei corpi femminili, conseguendo dei risultati che si apparentano a quelli di certe prove grafiche più libere del Camuccini, come testimoniano gli studi del maestro romano per il “Banchetto di Psiche” ai quali il Duranti sembra ispirarsi. Notevolissimo per tecnica e condotta grafica è il grande foglio della Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno nel quale l’artista di Montefortino propone una veduta romana di fantasia: in primo piano grangeggia uno dei Dioscuri del Quirinale e sullo sfondo, oltre un ponte, si riconosce la cupola del Pantheon mentre la quinta destra è chiusa dallo scorcio del pronao di un tempio. Ne sortisce un’immagine affatto inquietante, caratterizzata da uno spirito visionario che si esprime anche nella variazione di scala fra l’imponenza dei monumenti classici e la piccolezza delle figurine raccolte ai piedi del basamento della scultura, tracciate con l’inchiostro e il pennello.

Negli anni trenta Duranti approda ad uno stile personalissimo che Emilio Lavagnino ha definito “quadrato”, riappropriandosi così di una pratica disegnativa largamente praticata nelle botteghe del tardo rinascimento e teorizzata dal Lomazzo come la migliore per tener dietro al rapido fluire delle idee nella mente di un artista: questo stile stenografico si presta dunque a fissare con immediatezza sulla carta le visioni partorite dalla fantasia di Duranti con esiti originalissimi. Già vari studiosi hanno sottolineato la similitudine con i disegni cubisti di Luca Cambiaso, certo noti al Duranti che dovrebbe quanto meno aver ammirato quelli conservati a Roma presso la Biblioteca Corsini da lui più volte visitata. Questa tipica cifra stilistica caratterizza tutta la produzione successiva del maestro piceno che anche nell’indugiare sull’opera di qualche illustre pittore del passato, come dimostra il foglio 441 tratto da un celebre dipinto di Nicolas Poussin, non rinuncia a proporle una visione tanto originale da risultare una creazione autonoma rispetto al modello prescelto.

La straordinaria quantità di disegni eseguiti dal Duranti non ha mai un diretto riferimento alla sua attività pittorica. Ancora da ricostruire nonostante il tentativo di ampliare il *corpus* dei suoi dipinti con alcuni bozzetti della Pinacoteca di Montefortino che esprimono un carattere alla Cades non conveniente allo stile del Duranti.

Con il passare degli anni, afflitto da gravi turbe mentali e da una cronica penuria di mezzi economici, Duranti non abbandona l’esercizio grafico: anzi continua con lena sempre maggiore ad affidare ad ogni più piccolo frammento cartaceo le proprie riflessioni, completando i disegni con lunghe, deliranti iscrizioni che corredano i fogli commentando le figurazioni. Cupe notazioni ad acquerello marrone intensificano il *pathos* di questi fogli estremi della produzione grafica di Fortunato Duranti, consegnandoci l’immagine di un artista inquieto e tormentato, spiritualmente vicino al nostro tempo e perciò attualissimo.

FORTUNATO DURANTI, GENIO E FOLLIA DI UN ARTISTA

di Filippo Maria Ferro



Fortunato Duranti, *Autoritratto*, Montefortino, Pinacoteca Civica

Il volto di Fortunato Duranti, come ci fissa dall'autoritratto conservato nella Pinacoteca della natale Montefortino, non rivela certo il sublime disincanto di un artista neoclassico.

Sguardo febbrile, occhi lucenti, come lame, lineamenti contratti per una sofferenza amara, capelli scarmigliati, dal vento e più da un'eccitazione misteriosa.

Un'immagine allucinata, che svela passioni e sconvolgimenti interni. Un'anima ferita, e l'atmosfera intensamente evoca le inquiete espressioni di un Fussli e di un Blake.

L'attenzione critica a questo singolare artista ha preso le mosse, dopo un lungo oblio, in modo del tutto casuale. Roberto Longhi, a Fermo nel 1927 per studiare una pala di Lanfranco e scoprire il magico notturno di Rubens, compra dei libri dal conte Maggiori e tra i fogli ritrova 97 fogli del Duranti. Ancora dello strano artista marchigiano si sono occupati studiosi di formazione longhiana, Mina Gregori e Federico Zeri e *in primis* Stefano Papetti. E altri studiosi hanno delineato un panorama critico di alto profilo: da Alberto Francini a Luigi Dania a Pietro Zampetti.

Il fascino che lega questa produzione grafica (che conta forse oltre 1500 fogli tra le varie raccolte) rappresenta qualcosa di segreto, di magnetico.

Sfogliando i disegni scoperti da Longhi, mi sono posto, anzitutto, questioni critiche già ben delineate e anche in questa occasione acutamente prospettate da Papetti.

L'attività di Duranti disegnatore (come pittore operò poco e in modo convenzionale) ben illumina la sua accurata educazione neoclassica.

Disegnare è per il nostro filtrare i modelli classici, e insieme accostarsi al vero, e cercare di tradurre tutte queste letture ed osservazioni in una forma sublime, e dare loro una misura. Oltre a un "libro di appunti da cose viste e da ricordare", l'artista ci affida in ogni caso uno "smisurato taccuino" (un *quid* non dissimile da un diario intimo). Molti sono i fogli che raccontano questa formazione severa e questa preoccupazione stilistica.

Inviato a Roma dal Cardinale Honorati, Duranti vive una stagione fervida di stimoli culturali e artistici negli anni di Pio VI e di Pio VII. Frequenta lo studio di Domenico Conti, e conosce Felice Giani, Pelagio Palagi, Tommaso Minardi, e Bartolomeo Pinelli. Questa è la sua "gioventù", attiva alacre, anche faticosa quando l'Honorati muore e i venti francesi scuotono il potere pontificio. Eppure, anche quando i nuovi fermenti fanno vacillare la ricerca di una forma assoluta, il mondo classico continua a offrire stimoli con eguale intensità, si pensi al passaggio romano di Ingres che



Fortunato Duranti, *Quattro studi per composizioni sacre*, Pinacoteca Civica Ascoli Piceno

Fortunato Duranti, *La Crocefissione*, Pinacoteca Civica Ascoli Piceno

Fortunato ha modo di vedere all'opera.

Oltre a disegnare, e ad arricchire il suo repertorio di immagini e composizioni, Duranti è un *connoisseur*, un antiquario. La sua collezione sembra ispirarsi a "codici" già noti (si pensi alle raccolte, costituite per sistemare modelli e scuole, dell'abate Resta e del pittore Giorgio Bonola). Collezionare significa calarsi nei segreti delle invenzioni superando le varianti delle mode. Del resto lo va insegnando l'abate Luigi Lanzi, con la prima vera silloge di storia dell'arte in senso moderno.

La collezione Duranti rinnova in piccolo formato quella celebre degli Honorati e, nella disposizione d'animo, ricorda la biblioteca di casa Leopardi. Spazi di studio, di riflessioni. E, nello stesso tempo, luogo di tensioni, e conflitti. Idee ed emozioni ed invenzioni scandite dalla visione dei colli delle Marche, dalle trasparenze indicibili del loro cielo. Complessa l'esperienza si decanta nelle letture di Raffaello e dei suoi allievi, nell'ammirazione per i tormenti dei manieristi, nella contemplazione delle regie calibrate di Poussin e anche si alimenta di esaltazioni e glorie barocche, distintive dall'esaltazione liturgica e del resto sapientemente diramante dalla città eterna ai territori pontifici marchigiani.

Poi, e forse quasi d'improvviso, nel laboratorio operoso e silente, dentro all'accumulo di comprensioni e ricezioni di culture, irrompono i fatti della storia e della vita, censure nell'educazione sentimentale e nell'equilibrio delle passioni, come hanno ben insegnato i romanzi di Stendhal e, in linea parallela, le osservazioni cliniche di Esquilor. Per Fortunato, l'evento è lo "sfortunato" (*sunt nomina omina*) ed ambiguo viaggio in Germania nel 1815, concluso con l'arresto per spionaggio e la confisca di

importanti opere destinate al mercato antiquario. Mala sorte o, come sembra più verosimile credere, di un esordio di percorso malato?

Sì, in ogni caso, il vento della storia coincide con quello della vita, spezza la “gioventù”, introduce nell’anima il germe corrosivo dello “sdegno”.

Così si spiega perché i disegni di Fortunato mutino stile, e passino dallo studio alla fantasia, trascorrono dal rigore neoclassico al fermento romantico. Un po’ quello che accade a Pelagio Palagi. Ma, per Duranti, il movimento, e il cambio di rotta, non sembrano esauribili nelle ragioni pur azzardate dello stile.

Siamo di fronte a un crinale, nell’espressione e nell’esistenza. Ben l’ha intuito Federico Zeri (mia guida nella stesura di alcune schede lombarde di Brera), studioso del tutto refrattario a psicologismi, e ha con chiarezza espresso, in “Disegno e follia”, “il sospetto che la tendenza visionaria, allucinata, sia il portato di una condizione patologica... oppure mentalmente instabile”.

E’ indubbio, c’è qualcosa nella produzione ulteriore di Duranti che non si comprende pensando a delle esplorazioni stilistiche sia pure *in limite*, è qualcosa che va oltre: l’attività grafica svela un incessante, drammatico, dialogo interiore.

Risulta ardua, in simili casi, la contaminazione degli sguardi, quello del *connoisseur* e quello del clinico. Ed è un azzardo sostituire alla biografia una patobiografia in assenza di precisi rilievi psicopatologici.

Eppure qualche considerazione va pur svolta, ed è singolare tocchi proprio allo scrivente, fedele longhiano e restio a una contaminazione di metodi, farlo dal punto di vista dello psicopatologo.

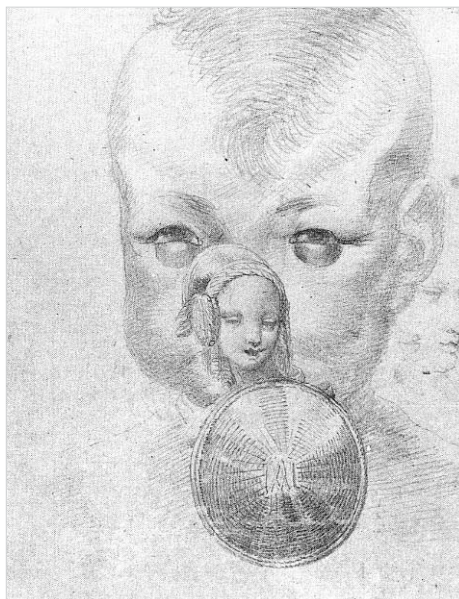
Un primo rilievo appare il disancorarsi dei disegni da progetti creativi puntuali e finalizzati.



Fortunato Duranti, *Paesaggio con figura femminile distesa*, Pinacoteca Civica Ascoli Piceno



Fortunato Duranti, *La Madonna in trono con il Bambino*, Pinacoteca Civica Ascoli Piceno



Fortunato Duranti, *Studi per teste*, Pinacoteca Civica Ascoli Piceno

Queste immagini, in alcuni casi vere e proprie serie, rappresentano sequenze di emozioni. E si assiste ad una compulsione a disegnare. Forse questo non rappresenta un *continuum*, bensì denota accensioni a periodi, irruzioni quasi di colate laviche, in un mondo che si va invece congelando nella solitudine, o forse in un'autentica chiusura autistica.

Resta ancora da stabilire una cronologia per questa produzione sterminata, difficile e in ogni caso difficilmente correlabile agli scarsi dati della vita. Tuttavia si potrebbe già avanzare l'idea che questa attività si sia svolta a blocchi, nelle fasi in cui all'artista risultava necessario fissare flussi di coscienza, e tradurre sulla carta mutevoli scenari di una coscienza sconvolta.

Si aggiunge un rilievo stilistico. Disegnatore in origine finissimo e accurato, Fortunato, da un certo punto in poi, ricorre ad una semplificazione astratta, segue il modello cubistico sperimentato da Luca Cambiaso. Tale modalità figurativa accelera il processo di resa figurale, elimina i dettagli, sigla i profili delle figure, afferra i nodi delle storie, dona potenza sincretica alle composizioni. In questo senso è stata colta un'indubbia anticipazione di modernità, ed è pur vero che "l'arte ha assunto altri canali espressivi, inoltrandosi in percorsi 'interiori': gli artisti con animo romantico operano quali testimoni, in una condizione quasi di marginalità...". Eppure, nei disegni del nostro, siamo di fronte al semplice svelamento di stati d'animo, alla rappresentazione di una condizione che alcuni artisti provano quando la vita, e non solo l'arte, li braccano, e sono ridotti a cogliere l'essenziale. Scene come fasi malate di coscienza, storie evocate come fantasie oniriche.

Da queste figure stilizzate e "senza volto" emerge un turbamento forte. E non è solo

l'emozione, che è poi "rispecchiamento" in anni di stendhaliana osservanza, che l'arte (e qui di arte si tratta) comunica. E' qualcosa che tocca l'osservatore in modo inusuale, e scatena vissuti *unheimlich*. Come per i protagonisti di certo romanticismo europeo, è la crisi d'identità che appare in questi disegni, è il lacerarsi della relazione che vi si scorge. Alcuni fogli in modo esplicito alludono a qualcosa che racchiude l'atmosfera dell'incubo. In uno, un monaco visto di spalle è intento a leggere mentre il temporale sovrasta il paesaggio; accanto un asinello, lastre di antichi sarcofagi, cipressi. In un altro, egualmente pervaso da luci di temporale, contadini si affrettano verso casa, e i lampi illuminano un'abbazia isolata, in primo piano croci emergono dal terreno. Atmosfere che evocano Kaspar David Friedrich (e chissà quanto del turbamento tedesco è penetrato nell'animo di Fortunato con i fantasmi della scuola berlinese e con le immagini letterarie di Hoffmann, Chamisso, Jean Paul).

Né manca, come in ogni conversione alle inquietudini culturali, del resto alla moda *der-nier cri*, una donna con il bambino in braccio a far da contrappunto ad un'altra donna con brocca sulla lastra tombale. Il repertorio delle meditazioni funerarie è diffuso, allusivo, sottilmente ambiguo. Né mancano trascrizioni letterali di incubi, come la fiera smagrita e famelica che esce da una caverna per inseguire sventurati fuggitivi.

Si assiste alla messa in scena di un repertorio classico stravolto nell'iconografia e nello spirito. Le sequenze dei poemi, delle tragedie e dei miti si calano nella modernità e fanno affiorare la struttura nascosta e profonda delle emozioni e dei pensieri. In alcune sequenze sembrano rivivere i poemi omerici, alcuni immagini sembrano riferirsi all'Iliade (come un probabile addio tra Ettore e Andromaca con il piccolo Astianatte). In altre vengono proposti testi sacri, biblici o comunque datati di tensione profetica:



Fortunato Duranti, *Studi per putti in volo*, Pinacoteca Civica Ascoli Piceno



Fortunato Duranti, *La Maddalena ai piedi della Croce*, Pinacoteca Civica Ascoli Piceno

di particolare intensità sono un Getsemani e una figura di Cristo morto con il volto enfiato ed eroso. Ma entrambe le visioni del mondo, quella pagana e quella cristiana, sono rese con una stessa temperie esplicativa dei nodi dell'esistenza, come prova una scena di peste liberamente derivata da Poussin. Così, in un foglio, con l'enigmatico commento ANTO LILIO / NON PIU', i due mondi coesistono in una stessa evocazione, in una singolare (ma poi confluyente) dicotomia: da un lato eroi con armi e fasci, dall'altro santi e croci; e nel mezzo il diaframma di una costruzione esile, una quinta di palazzo con un balcone - pulpito vuoto.

La temperatura turbativa va ben oltre i conflitti romantici, prelude alle intuizioni di Nietzsche e alle figure di Böcklin, crepuscolo di dèi e naufragio tra le onde, all'ombra dei cipressi. In questi disegni e nei loro vissuti domina un senso di naufragio, una disperazione metafisica analoga a quella provata da Leopardi. Ma è solo un disagio epocale ad innervare i disegni del Duranti?

Per la verità c'è di più, qualcosa che, se è difficile da interpretare, risulta peraltro ben visibile. A sorprendere, anzitutto, è la serie di notazioni, di pensieri, di commenti che accompagnano molte immagini, come se invenzione grafica e scrittura fossero qualcosa che strettamente inerisce e si compenetra a livello della struttura. Un abbinamento stupefacente, volto a legare in modo indissolubile espressione e scrittura in un unico percorso di linguaggio, rendendone evidenti confusioni (e anche distinzioni), accelerazioni, slittamenti, e mettendone in luce dissoluzioni e enigmatici blocchi. E Federico Zeri è rimasto impressionato "dalle insensate scritte che egli stesso appose in calce a molti dei suoi disegni... Prive di ogni costrutto, esse non hanno altro significato che quello di improvvise quanto irrazionali sortite di una mente che al filo della conseguenza logica ha sostituito l'incessante spezzarsi e riprendersi casuale di frammenti eterogenei, estratti e mescolati dal fondo dei sentimenti della memoria da emozioni improvvise, da esperienze personalissime, incomunicabili".

Già in altra occasione, mi è occorso di imbattermi in un fenomeno analogo, ed è stato allora a colpirmi il taccuino di cui un pittore della "scapigliatura lombarda", Daniele Ranzoni, il quale esplicitamente, sono parole sue, voleva dar forma a "pezzi di buio".

Si assiste, per Duranti come per il ricordato Ranzoni, a quel fenomeno che Jacques Lacan ha identificato quale peculiare elemento della struttura psicotica: lo slittamento del significante (*dereglement du signifiant*) e il rivelarsi così, l'aprirsi di una scena dove le "aree traumatiche" (nel senso di Antonello Correale) affiorano, ora con bruciante passione ora quale sommesso mormorio.

In due casi ricorre in Duranti il termine "sdegni". Una volta è associato a "psiche" e posto a commento di una figura in volo di ambigua identità di genere: "DI QUELL PSIHE / DI QUEL SDEGNO / e di Mercurio un ambo manda". In un altro foglio, con creature alate ispirate a Raffaello ma divenute angeli sterminatori, "sdegnio" è abbinato a "gioventù" e a "vento". L'artista sembra alludere ad un "risentimento" che si è scavato lentamente nel profondo, dentro le trame della storia antica, incubando a lungo, per poi esplodere di fronte al precipitare degli eventi, esterni e interni. Come si deduce da una scritta frammentaria: "Impertinenza e Padre...e pazientar...lasciata Pazienza".

Il vento. Quello d'infanzia dei monti Sibillini? Oppure quello di una storia in bilico tra atemporalità papalina e Rivoluzione? Alcuni disegni evocano febbre della politi-

ca e più dei sentimenti. Una scena di predica è dominata da un'ara con scolpita la croce e quasi un ironico commento alla dimensione senza tempo SEI / MILA. A/NNI. Altrove, un cavaliere antico (uno dei Dioscuri al Quirinale?) e una figura d'ombra con un bimbo in braccio evocano una congiuntura dolorosa e la scritta recita: "Al anno santo / come sà dà (sic!) / far le... / ti credetti / contro di te / il partito di affamazione Figlis".

Una serie di accelerazioni irrompe nell'esistere, lacera spazialità e temporalità. In un foglio denso di appunti datato 31 Marzo 1630, l'artista documenta lo scatenarsi di una crisi. Mentre osserva e schizza una scena agreste con figure che passano serene, "contadinelli" e "somarelli" e "pecorelle", un brivido attraversa l'animo sereno nell'angoscia, e la possibile salvazione è proposta con l'immagine di lucchetto dove è inscritto un gallo, con il commento: "cantò il galletto, si pentì Pietro / pentitevi rivoluzionari di leggero incanto / il Gallo a carcerati...".

Fortunato si sente confrontato con un mondo mutato, volti di popolani appaiono negli appunti deformati, con sguardi invasivi, oppure la sconnessione tocca l'identità dell'artista. Un profilo di guerriero si specchia nel "doppio": "canto labitator dell'ombra mia (sic!)". O, durante una passeggiata nei campi, una figura dietro a un capanno (l'artista o ancora il Doppel-Ich) spia un contadino seduto con la zappa. Ecco, più che disegni di follia (ma quale follia?), questi fogli comunicano le forme di un'esistenza (e di una ricerca artistica) coartate, sospese nel silenzio, invase dal vuoto. Scorrendo questi fogli, e l'ho provato nel pomeriggio trascorso nella biblioteca di Longhi e guardando la foto di un maestro a me tanto caro, si avverte una "distanza" che ci intriga e al tempo stesso incute timore. Forse è opportuno che gli studi su Duranti continuino per dar luce, pur senza sciogliere un dolce terribile segreto, a una parabola di straordinaria intensità.

I disegni raccolti da Roberto Longhi sono tuttora conservati presso la Fondazione Longhi a Firenze. Solo alcuni di questi fogli sono stati esposti. E' dal diretto studio di questi disegni che ho svolto le mie riflessioni e, per alcune immagini, cito i numeri di riferimento.

M.GREGORI, *Introduzione a Fortunato Duranti*, catalogo della mostra, San Severino Marche 1984

F. ZERI, *Disegno e follia*, discorso inaugurale a una mostra di disegni di Fortunato Duranti, Fano 1988

S. PAPETTI, *Fortunato Duranti, disegnatore e collezionista attraverso le raccolte comunali di Fermo e Montefortino*, tesi presso l'Università di Firenze, 1982/1983

S. PAPETTI, *La mostra dei disegni di Fortunato Duranti a San Severino Marche*, in *Paragone*, 415, settembre 1984, pp. 48-56

A. FRANCINI, *Un singolare ottocentista, Fortunato Duranti*, in "Pinacotheca", 1928-29, pp. 335-338; L. DANIA, *In America, 65 disegni del pittore marchigiano Fortunato Duranti*, in "Rivista di Ancona", VI, n. 1, 1963, pp. 26-29; L. DANIA, *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Milano 1968

P. ZAMPETTI, *La pittura nelle Marche*, vol. IV, 1993, pp. 347-357

F. ZERI, *Disegno e follia*, op. cit., 1988

I disegni del Codice Botola nel Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile, a cura di G.Bora, M.T. Caracciolo, S. Prosperi Valenti Rodinò, Palombi Editori, Roma 2008.

ESQUIROL,...

F. ZERI, *Disegno e follia*, op. cit., 1988

F.M. FERRO, *Il potere dell'immagine*, in "Psiche", anno VII, dicembre 1999, p. 146

E' il foglio n. 115, Fondazione Longhi

Foglio n. 88, Fondazione Longhi

Foglio n. 97, Fondazione Longhi

A miti e testi letterari del mondo classico appaiono liberamente ispirati i fogli nn. 110, 114, 119, 126, 127, 128, 129, 130, Fondazione Longhi

Foglio n. 131, Fondazione Longhi

Foglio n. 125, Fondazione Longhi

Foglio n. 98, Fondazione Longhi

Foglio n. 116, Fondazione Longhi

F. ZERI, *Disegno e follia*, op. cit., 1988

F.M. FERRO, *Pezzi di buio. Note in margine a un taccuino di disegni del pittore Daniele Ranzoni (1943-1889)*, in "Organizzazione mentale di base e processi psicotici". *Studi sul pensiero di Eugenio Gaddini*, a cura di M.L. Mascagni, Chieti 1994, pp. 273-283

A. CORREALE, *Quale psicoanalisi per le psicosi*, in "Quale psicoanalisi per le psicosi" a cura di A. Correale e L. Rinaldi, Milano 1997

Foglio n. 162, Fondazione Longhi

Foglio n. 145, Fondazione Longhi

Foglio n. 135, Fondazione Longhi

Foglio n. 92, Fondazione Longhi

Foglio n. 97, Fondazione Longhi

Foglio n. 157, Fondazione Longhi

Foglio n. 174, Fondazione Longhi

Foglio n. 115, Fondazione Longhi

CORRADO GIAQUINTO E LA PITTURA DEL SETTECENTO A ROMA

di Anna Lo Bianco

E' necessario iniziare dall'analisi della situazione figurativa a Roma all'arrivo di Corrado Giaquinto che qui porta a termine la sua formazione e che sarà punto di partenza per le tante committenze in cui sarà ingaggiato in Italia e non solo. Nel 1727, quando il pittore giunge nella città ha 24 anni, un'età nella quale allora la formazione di un artista di solito era già avvenuta. Per Giaquinto si era svolta dapprima nella sua città natale, Molfetta, con l'apprendimento delle tecniche più aggiornate, per poi perfezionarsi a Napoli a scuola di Solimena, uno dei più grandi protagonisti della stagione tardobarocca internazionale. Con questo ricco bagaglio di conoscenze Giaquinto è in grado di giungere ad uno stile assolutamente nuovo, raffinato e accattivante e il suo soggiorno a Roma si rivela essenziale, non solo e non tanto per la sua carriera che sarà fulminante, ma, per la messa a punto del suo linguaggio che si arricchirà di suggestioni e stimoli divenendo assolutamente personale.

Roma in quegli anni è al centro di un fenomeno di rinnovamento profondo nel quale si viene alimentando un gusto nuovo, che vede il passaggio da una cultura tradizionale e accademica a una cultura più moderna, disinvolta e mondana.

Il Settecento è infatti quel secolo che si apre all'insegna del grande barocco del Giubileo e che termina con la rivoluzione francese, percorrendo in quel lasso di anni, un cammino denso di cambiamenti, in cui si assiepano una serie di fenomeni, volti verso la conquista di una nuova grande modernità e Roma è lo snodo e il fulcro di questa fucina di novità. Tanti sono infatti i personaggi diversi che qui giungono da tutta Italia e da tutta Europa, committenti raffinati e esigenti, pittori, letterati, esperti di musica, eruditi, poeti, dal cui incontro si formano la nuova cultura e il gusto che da questo dibattito trae linfa vitale, rinnovandosi profondamente. Già all'inizio del secolo i primi fermenti di questa tensione si erano manifestati con un papa marchigiano, Clemente XI Albani, che regna fino al 1721, responsabile delle premesse per un profondo e reale interesse per la scienza e le arti, vero filo conduttore del suo lungo pontificato. Aveva dato vita, insieme a altri importanti personaggi della fine del XVII secolo, alla Accademia dell'Arcadia, laboratorio di idee e di estetica, volto all'esaltazione dei nuovi ideali di buon gusto e ragionevolezza.

Come sempre avviene le idee e le congiunture sono rappresentate dagli individui; sono le persone infatti che muovono le cose, dando corpo e vita alle idee e il personaggio che veramente incarna bene questo clima fervido, aperto, mondano e attuale, è il Cardinale Pietro Ottoboni che vive fino al 1740 e che nella sua persona e nel suo stile di vita riassume e rielabora proprio quelli che sono i contenuti di questo rinnovamento. È un personaggio un po' sopra le righe, di cui vediamo il ritratto (FIG. 1); è un personaggio che assomma in sé una serie di cariche importantissime: è vice-cancelliere della chiesa, soprintendente dello Stato ecclesiastico, dei musici di San Giovanni in Laterano, governatore, protettore dell'Accademia di San Luca, ma



Francesco Trevisani, *Ritratto del cardinale Pietro Ottoboni*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini



Francesco Trevisani, *Festino di Marcantonio e Cleopatra*, Roma, Galleria Spada

soprattutto, dell'Accademia dell'Arcadia, Cardinale titolare di Porto e protettore di moltissime comunità religiose. Un uomo quindi che esercita un potere assoluto, abita nel Palazzo della Cancelleria, vicino a Campo dei Fiori, grandissimo e fastoso, in cui insedia la propria corte, composta di intellettuali, artisti, letterati, musicisti, nella quale ospita protagonisti come Scarlatti, Porpora, Haendel, e pittori tra cui Trevisani, Conca e lo stesso Giaquinto. E' quindi il vero protagonista della vita romana del momento, quello su posizioni davvero all'avanguardia, il personaggio cui è opportuno rivolgersi per ottenere protezione e apprezzamento: insomma l'uomo giusto nel momento giusto e nel luogo giusto. Nel Ritratto conservato presso la Galleria Nazionale di Arte Antica in Palazzo Barberini il cardinale Ottoboni appare molto giovane, poco più che ventenne, probabilmente nel periodo appena successivo alla sua elezione cardinalizia, avvenuta nel 1689. Il quadro contiene infatti tutti gli elementi del potere, che sono quelli dell'abito ufficiale e sfarzoso con il merletto della cotta perfettamente delineato, lo stemma di famiglia alle spalle, il prezioso calamaio, l'arredo ricchissimo, a denotare l'ambiente nobile nel quale è ritratto, e poi, quasi a contrasto, il volto aperto e naturale, intelligente, arguto, curioso. Sappiamo che è un intellettuale capriccioso e molto disinvolto perché nel suo grande palazzo, non solo ospita personaggi eccentrici di spicco, ma realizza un vero e proprio teatro, in cui mette in scena rappresentazioni musicali, melodrammi, commedie, ai quali partecipa egli stesso e i pittori e gli intellettuali della sua cerchia. Tutto questo ha una ricaduta sullo stile di vita e sulla cultura del momento che, come vediamo, appare

sempre più mondana, ricca ma non fastosa come quella del passato bensì teatrale e aggraziata. Sappiamo infatti che uno dei personaggi più importanti, il pittore Francesco Trevisani, si trasferisce a vivere nel Palazzo della Cancelleria, in questa corte mondana e dipinge una serie di opere o su committenza diretta del Cardinale, o come nel caso di un grande quadro eseguito per il cardinale Spada, su suggerimento di Ottoboni, che caldeggia il suo pittore prediletto. Lo stile di Trevisani, che influenzerà il giovane Giaquinto, si afferma immediatamente per il tono elegante e raffinato ma, anche pieno di grazia e garbo. Lo dimostra questa scena che raffigura “Il Festino di Marcantonio e Cleopatra” (FIG. 2), un tema storico ricorrente in quegli anni nelle grandi collezioni delle importanti famiglie dell’aristocrazia, non solo romana, un esemplare che incarna la cosiddetta “grande maniera” di tema storico o mitologico e di formato grandioso. La composizione viene impaginata come un insieme di personaggi, che recitano in scena secondo un ritmo quasi musicale, impresso dall’artista attraverso il movimento guizzante del piccolo paggio che tira il cane, con un effetto catalizzante su tutta la tela. Tanti sono gli espedienti di gusto teatrale a partire dal gioco del contrappunto tra Marcantonio che entra impetuosamente in scena e Cleopatra che si ritrae, attorniatati da una scenografia ricca di dettagli d’insieme: varietà di suppellettili dorate, stoffe, damaschi, merletti, vesti sontuose, proprio come se si volesse fare un omaggio a quegli abiti di scena, di cui l’Ottoboni era in possesso e di cui i suoi artisti facevano uso per rappresentare drammi e commedie. Tutte queste ragioni fanno del quadro Spada un precedente davvero innovativo nella cultura figurativa dei primi del ‘700, destinato a influenzare gli artisti più giovani che da allora in poi condivideranno questo gusto. Fra l’altro quegli abiti sfarzosi, quella ricchezza di oggetti, specchi, vasellame li ritroviamo nelle descrizioni degli elenchi presenti negli inventari di tutti i suoi beni redatti alla morte del cardinale nel 1740. Nel leggerli non possiamo non restare colpiti da una ricchezza sfrenata eppure effimera che viene dispersa nel giro di pochi anni, tanto che a parte i quadri, molti dei quali sono individuati e che hanno oggi varie collocazioni, erano elencati una serie di parati decorativi, di tendaggi, di oggetti e suppellettili legati alla vita mondana come quinte dipinte, carrozze, oggetti in cartapesta, abiti, damaschi, una ricchezza incredibile, testimonianza di questo gusto mondanico che era proprio il gusto dell’epoca. L’altro artista che risiede nel palazzo della Cancelleria insieme a Trevisani, protagonista anch’egli di quel felice momento, è Sebastiano Conca, nato a Gaeta e quindi con una formazione napoletana più vicina a quella di Giaquinto, che si muove su una stessa lunghezza d’onda raffinata e elegante. Dobbiamo infatti considerare che questa cultura figurativa viene elaborata da pittori che colloquiano con musicisti e librettisti di teatro, con eruditi e letterati, mescolando i linguaggi secondo quegli ideali di grazia effusa proprii dell’Accademia dell’Arcadia, allora fulcro promotore di un nuovo gusto internazionale, dominato da un tono garbato che soppianta il grande fasto barocco. Disinvoltura e grazia lo sostituiscono come testimonia perfettamente il dipinto della Pinacoteca di Perugia, raffigurante “La partenza di Rinaldo” (FIG.3). L’ispirazione sembra potersi rintracciare in una pastorale arcadica, come ad esempio la *Didone abbandonata* di Metastasio di cui esprime lo stesso sfinimento patetico di un amore sofferto. Rinaldo, partendo, abbandona Armida al suo dolore sullo sfondo di un mare di cartapesta, evocato



Sebastiano Conca, *Partenza di Rinaldo*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

come un fondale di scena. C'è davvero tutto ciò che è teatro: la descrizione del mare e della barca, sulla quale l'eroe salirà e abbandonerà Armida, la natura, con la sua intensa la bellezza, l'edificio antico in lontananza, ma tutto ciò è orchestrato, anche in questo caso, come un garbato balletto. Le pose dei protagonisti suggeriscono i tempi cadenzati della danza, o meglio del minuetto, avvicinandosi e ritraendosi come al suono di una immaginaria musica. Tutto questo con una patinata bellezza che non è quella ostentata dei tratti perfetti di un volto maschile o femminile ma quella stemperata di una dimensione in cui il dramma è assolutamente bandito. Il dramma dell'abbandono, viene infatti rappresentato in maniera sobria; gli affetti, i dolori le emozioni vanno manifestati garbatamente allo spettatore. In quel momento nascevano dei veri e propri testi sugli affetti, sulla effusione delle emozioni ai quali Conca sembra essersi ispirato nel delicato equilibrio delle figure, partecipi di un balletto aggraziato che assume i colori chiari della porcellana e la consistenza lieve del tocco sgranato.

Possiamo affermare che la pittura subisce un vero e proprio ridimensionamento verso un nuovo ideale di grazia, al quale anche Corrado Giaquinto si uniformerà, allontanandosi dallo stile di Solimena al quale il pittore si era avvicinato negli anni napoletani.

Non era solo il Cardinal Ottoboni ad avere un teatro nella propria abitazione; a Roma vi erano infatti quasi ottanta teatri, alcuni dei quali ancora esistenti, come il teatro dell'Argentina e l'Alibert, tutti funzionanti a pieno ritmo, circostanza questa che ci fa comprendere come pittura, teatro, letteratura, melodramma, poesia, fossero veramente un'unica unità di rappresentazione. Quanto il teatro fosse importante lo pos-

siamo desumere anche da un famoso quadro che testimonia un ulteriore fulcro di vitalità in quegli anni a Roma costituito dall'Accademia di Francia, oggi ospitata in Villa Medici, allora in Palazzo Mancini al Corso, dove era stata aperta nel 1725. L'Accademia di Francia svolgeva un ruolo primario perché con la sua rappresentanza di francesi a Roma, con gli artisti d'oltralpe, con l'ambasciatore di Francia a Roma e tanti altri offriva un ulteriore stimolo al formarsi di un gusto internazionale, che andava allora diffondendosi, creando ulteriori, fertili sollecitazioni. Molti erano i pittori francesi come Van Loo, Blanchet, Robert, Subleyras, Natoire, per non citare che i più famosi, che frequentano gli studi di pittori italiani dando vita a scambi e collaborazioni, in un intrecciarsi particolarmente stimolante di rapporti reciproci. Questo crocevia intellettuale acquista carattere multiforme creando le premesse per un gusto sempre più cosmopolita. Giungeranno poi a Roma i famosi stranieri del Grand Tour, in viaggio d'istruzione in Italia e la città godrà di questo clima fino quasi alla fine del secolo. Di quanto fosse mondana e internazionale la città lo testimonia un quadro molto noto di Giovan Paolo Pannini, conservato al Museo del Louvre, raffigurante la "Festa al Teatro Argentina per le nozze del Delfino di Francia" (FIG.4). Di dimensioni monumentali, il dipinto ha per soggetto un fatto storico ben preciso: la rappresentazione musicale con cantata di Flaminio Scarselli su musica di Niccolò Jommelli tenutasi all'Argentina il 15 luglio 1747 per festeggiare le nozze del Delfino di Francia, organizzata dal cardinale de La Rochefoucauld, ministro del re di Francia. Siamo di fronte a un vero e proprio *reportage*, alla maniera di Ghezzi, - ben



Giovanni Paolo Pannini, *Festa al Teatro Argentina per le nozze del delfino di Francia*, Parigi, Musée du Louvre



Corrado Giaquinto, *L'Assunta*, Rocca di Papa (Roma), Cattedrale

riconoscibile, immortalato di spalle seduto nell'ultima fila sulla sinistra - che coniuga curiosamente grande maniera e ripresa realistica. Sono infatti raffigurati nella sontuosa scena di gruppo, sullo sfondo della precisa veduta scenografica del teatro, tutti i personaggi intervenuti, tra cui oltre alla ironica sfilata di cardinali in prima fila, anche lo stesso autore, Pannini, seduto in poltrona sulla destra, in un bizzarro autoritratto. Ciò che più colpisce e diverte è questo brulicare di volti, di attitudini, di presenze curiose, addirittura un cane in primo piano, entrato non si sa come, è davvero il gusto del teatro nel teatro, l'idea della finzione e del gioco: la pittura è una cosa seria ma è anche un grande intrattenimento ludico e questo è l'aspetto di modernità di tutto il '700. L'importanza dell'opera è anche quella di riuscire a esprimere, in una sintesi riuscitissima, un vero e proprio clima culturale che a metà secolo vede la curia romana condividere lo spirito innovativo di artisti e intellettuali in una comune visione del mondo. Non c'è nessun dissidio tra potere religioso e cultura, pittori, teatro e tutto quello che può sembrare a prima vista troppo mondano. Sono anni particolarmente felici: Giaquinto è ancora a Roma e così Trevisani e Conca mentre altri più giovani si affacciano al mondo dell'arte.

A metà secolo Pannini è affermatissimo a Roma dove si è trasferito da Piacenza e appare molto legato all'ambiente francese avendo sposato la figlia del banchiere Gosset e essendo in strettissime relazioni con il Direttore dell'Accademia di Francia, Vleughels, circostanze tutte essenziali per l'assegnazione dell'importante committenza ottenuta per celebrare le nozze del Delfino.

Dopo questa lunga digressione sul teatro sarà opportuno tornare alla figura di Giaquinto e al suo rapporto con Ottoboni, che era un vero e proprio *talent scout*, in grado di intendere subito il valore di un giovane artista e quindi di accaparrarselo, offrendogli incarichi diretti e grandi opportunità come quella di recarsi a Torino presso la corte Sabauda. Una delle opere più importanti affidate da Ottoboni all'artista è la "Assunzione della Vergine" (FIG. 5) per la Chiesa madre di Rocca di Papa, di cui il cardinale è protettore. Si tratta di una pala grandiosa perchè Giaquinto concepisce la teatralità in grande, moltiplicando all'infinito i piani e giungendo quindi a una serie di effetti speciali che spingono ancora più in là le possibilità note dell'arte, scegliendo soluzioni mondane raffinatissime. Lo spazio, nel sovrapporsi dei registri, sembra sospingere verso l'alto la figura della Vergine, attorniata da cherubini e angeli, mentre l'elemento naturale entra prepotentemente nella gamma cromatica dai toni argentati e cangianti. La visione dell'artista è globale come quella di un regista di teatro che punta il riflettore sul bianco candido delle stoffe che fanno da perno nella parte centrale, per poi volgere in tutte le altre direzioni i diversi fulcri della visione. Mette quindi in atto gli accorgimenti del Barocco ma non più retorici e altisonanti, ma guizzanti e sofisticati. Tutti gli altri pittori cercano di imitare la scultura nella consistenza delle superfici dipinte, ispirandosi alla corposità del marmo; Giaquinto sceglie la versatile dimensione dello stucco. Si rivela questa una scelta modernissima perchè lo stucco è candido e spigoloso e può dar vita quindi a piani aguzzi e mobili, perfetti per il degradare dei punti di vista mentre invece il marmo, solido e rotondo, crea un effetto più scultoreo di staticità; a Giaquinto interessano invece il senso del movimento e gli effetti speciali per della luce sulle superfici. La grande



Corrado Giaquinto, *Martirio di S. Marta in presenza del marito Mario e dei figli Abaco e Audiface*, Roma, Chiesa di San Giovanni Calibita

pala è davvero un capolavoro, riassuntiva di tutte queste prerogative nella composizione, avvolgente e grandiosa anche per quantità di personaggi. La novità del linguaggio di Giaquinto riscuote molto successo assicurandogli importanti committenze pubbliche. Tra queste ricordiamo la decorazione della chiesa romana di S. Giovanni dei Calibiti, condotta tra il 1740 e il '41. Nell'abside l'artista raffigura il "Martirio di Santa Marta alla presenza del marito Mario e dei figli Abaco e Audiface" (FIG. 6), una scena quindi intensamente drammatica per l'orrore del tema, ma resa dal pittore con la sua consueta vena di sofisticata eleganza. Sceglie ancora una volta i meccanismi teatrali della messa in scena a effetto, intuendo la forza della meraviglia che attira lo spettatore all'interno della rappresentazione. Decide di situare i personaggi ai lati della tela, lasciando un vuoto al centro, mentre l'azione si svolge, drammaticamente, nei due episodi laterali. Non si può non partecipare al melodramma, condividere la pena per la figura femminile che sembra quasi accettare, pur ritraendosi, questa morte tragica imposta dal carnefice di cui l'artista ci cela il volto e essere vicini al figlio, vestito alla moda, che si copre invece gli occhi, offrendoci un saggio davvero eccezionale dello studio degli effetti prodotti dagli affetti. La luce, sempre artificiale, gioca un ruolo determinante: si posa sulla manica del giovane che si copre gli occhi e sul manto della figura femminile, in un ardito suggerimento di Giaquinto a rivolgerci verso i due punti focali del quadro. Non è certo un caso che una pittura così coinvolgente trovi un seguito enorme, non solo in casa Ottoboni. Ce lo

dimostrano i dipinti eseguiti per i Savoia a Torino, dove l'artista, su suggerimento del cardinale, raggiunge Filippo Juvarra che vi si trovava dal 1714, impegnato con successo in un progetto di totale rinnovamento della città, che grazie a lui acquista una fisionomia moderna e internazionale. Contribuiranno a questa rivisitazione molti pittori romani, tra cui gli altri protetti di Ottoboni, Conca e Trevisani. Per i Savoia Giaquinto dipinge attorno al 1735, le "Storie di Enea" (FIG. 7 – 8), oggi conservate al Quirinale, ma destinate alla residenza sabauda torinese, ispirate al clima culturale di Palazzo della Cancelleria e in particolare al melodramma *Didone abbandonata* di Metastasio, rappresentato per la prima volta nel 1727 a Roma.



Corrado Giaquinto, *Storie di Enea: Partenza di Enea da Cartagine* (fig.7) e *Enea sacrifica ad Apollo* (fig.8), Roma, Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica

Le due scene qui illustrate raffigurano la *Partenza di Enea da Cartagine* e *Enea sacrifica a Apollo*, due momenti centrali del dramma. Nella prima Enea ci appare non come un illustre guerriero, ma come un attore magistrale che stempera le passioni secondo regole di civile buon gusto, in linea con i tempi e con gli ideali dell'Arcadia. Per questo l'artista sceglie il momento meno drammatico, in cui è assente Didone, ma compare la sorella venuta a salutarlo, sullo sfondo di un mare di cartapesta, come quello in uso a teatro. Nella seconda si manifesta pienamente la raffinata eleganza della maniera del pittore che dipinge il tempio di Apollo sul modello di un teatro dal ricco sipario. Tutto è attentamente studiato, dai colori perlacei, ai toni accesi, ai larghi panneggi, all'angolatura scelta che punta sul dettaglio più emozionante, contribuendo a sottolineare il fascino della scena. Il braccio aperto di Enea è un invito a entrare nel racconto, a guardare come se si fosse in platea. Una tecnica sorprendentemente sofisticata crea i dettagli preziosi e scenografici degli sfondi di natura e architettura. La ricerca del naturale, fino ad allora perseguita per imitare quan-

to più possibile la luce, gli alberi, i luoghi dell'azione umana, diviene in Giaquinto secondaria rispetto al desiderio di stupire attraverso la messa in scena studiata. Molto si è finora parlato di teatro e vedremo ora un'opera che del teatro fa il suo soggetto ovvero il "Ritratto del cantante Carlo Broschi detto Farinello" (FIG. 9), famosissimo cantante bolognese apprezzato in tutta Europa che si esibì a Vienna, Londra, in Spagna dove Giaquinto, divenuto pittore di corte dei Borbone, lo dipinse nel 1753.



Corrado Giaquinto, *Ritratto del cantante Carlo Broschi detto Farinello*, Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica



Pietro Bianchi, *Incontro del cardinale Anton Felice Zondadari con Filippo V re di Spagna nei padiglioni da campo*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini

Si tratta di uno dei rari esemplari di ritrattistica del pittore napoletano, che, come abbiamo visto, preferiva alla ripresa dal vero, una pittura ricca di effetti speciali, anche arditi, di luci artificiali, prerogative queste poco usuali nel genere. In questo caso però si rappresenta il teatro di cui Farinello è protagonista assoluto come rivela anche la celebrativa iconografia a figura intera, nello stile del ritratto d'apparato, con lo sfarzoso abbigliamento di corte e il mantello con le insegne di cavaliere dell'Ordine di Calatrava, il più antico e ambito ordine religioso spagnolo di cui il cantante era stato insignito nel 1750. Tutto denota il successo riscosso e il prestigio sociale raggiunto da Farinello, non a caso ritratto secondo i più evidenti crismi di ufficialità, con i re di Spagna raffigurati alle sue spalle nel prezioso medaglione sostenuto da putti e lo stesso Giaquinto raffiguratosi dietro di lui, alle sue spalle, in età già avanzata risalendo il quadro agli anni '50. Questo dettaglio non può non suggerirci un riferimento a Velasquez e al suo autoritratto nel celebre quadro de *Las Meninas*, un capolavoro che l'artista certamente aveva avuto modo di vedere e di ammirare. Nel suo insieme il solenne ritratto di Farinello può ben incarnare il sentimento artistico del pittore che nei suoi quadri di soggetto storico mette in scena come protagonisti attori consumati e che qui sceglie di mettere in posa direttamente un attore, anzi un cantante, celebrando così un'idea personale di pittura, sempre perse-

guita nel suo repertorio vastissimo. Un gusto così sofisticato esercita un evidente fascino sugli artisti allora presenti a Roma, che si esprimono con uno stile raffinatissimo e aggraziato, in sintonia con la crescente influenza della cultura francese, allora in voga a Roma. Tra questi ricordiamo Pietro Bianchi, pittore poco noto, ma dalla personalità interessantissima, autore di scene storiche e di paesaggi, non lontano dagli esempi di Blanchet, che saranno un punto di riferimento poi nella levigata maniera di Hubert Robert. Lo stile guizzante di Giaquinto, le sue figure evanescenti, quel rendere la materia lieve, mai solida e scultorea, piace moltissimo ai francesi e a tanti artisti della generazione successiva che in lui vedono un maestro. Un esempio di questo nuovo stile ce lo offre proprio Pietro Bianchi in un quadro di storia, impaginato alla maniera di Giaquinto, "L'incontro tra il cardinale Anton Felice Zondadari e Filippo V di Spagna" (FIG. 10), dipinto per questo stesso cardinale che in una serie famosa aveva così celebrato i fasti della sua famiglia. Tutta l'opera risente di quel garbato ridimensionamento in chiave arcadica che anche un soggetto così celebrativo subisce dopo gli anni '30 del Settecento: la materia è chiara e evanescente, in tutto affine al gusto rococò internazionale di cui Giaquinto è protagonista. Anche Bianchi conferisce un tono teatrale alla sua rappresentazione, i cui attori sono vestiti alla moda, in un trionfo di sete e damaschi colorati come il paggio dal berretto piumato sulla sinistra, che emerge dal buio. La luce gioca un ruolo prioritario e costruisce il punto di vista dello spettatore, illuminando la candida parrucca del re e la manica in primo piano del Cardinale Chigi, mentre attorno si apre un paesaggio in lontananza, inquadrato sulla destra dal ricco tendaggio giallo, curiosamente posto tra gli alberi, allusivo al teatro quale luogo di finzione scenica e quindi di illusione pittorica, in ossequio alla maniera di Giaquinto di cui ripropone il tono levigato e disinvolto che ritroveremo poi nella pittura in Tiepolo. Tra i francesi allora a Roma, sempre in quegli anni, c'è un pittore per certi versi vicino a Giaquinto ma per certi altri molto diverso, Pierre Subleyras, attivo fino agli anni 40 e apprezzatissimo da papa Benedetto XIV, che lo ingaggia in moltissime committenze pubbliche. Di Giaquinto ama e ripete la consistenza cartacea dei panneggi, le linee aguzze, il colore chiaro, i toni argentati, che sfumano quasi in una propensione al monocromo dei grigi perlacei. Tra le opere più note dell'artista si può annoverare la grande tela del museo di Roma che raffigura "San Camillo De Lellis che salva gli ammalati durante una inondazione del Tevere" (FIG. 11), eseguita in occasione della canonizzazione del santo avvenuta nel 1746. Si tratta di un soggetto storico che riprende un episodio della vita del santo descritto nei dettagli di una cronaca vissuta, come era tipico nei quadri di canonizzazione. Le acque del Tevere, non bloccate dagli attuali muraglioni costruiti nell'Ottocento, straripavano spesso, invadendo le vie e gli edifici vicini al fiume e, in questo caso, l'ospedale di Santo Spirito, posto proprio in prossimità del fiume. Subleyras descrive i grandi stanzoni dell'antico ospedale, con le loro finestre alte e le tende che separano i letti degli ammalati offrendoci un brano di cronaca vissuta e un documento storico. L'opera appare ideata su un doppio registro, quello ideale, di profondo rigore etico e quello essenzialmente stilistico, ancora influenzato dai modi di Giaquinto. Il rigore della scena, definita da meditati incroci di diagonali, evoca quasi il valore morale insito nella rappresentazione, esempio del civile impegno



Pierre Subleyras, *S. Camillo de Lellis mette in salvo gli ammalati dell'ospedale Santo Spirito durante l'inondazione del Tevere del 1598*, Roma, Museo di Roma

del santo. La raffigurazione sembra in primo luogo ispirarsi a quell'impegno sociale professato da Benedetto XIV, un papa eccezionale che attua un profondo rinnovamento morale della città in un clima in cui le opere di bene sono caldegiate, le scienze e la medicina incentivate, proseguendo e incrementando un orientamento già espresso da Clemente XI. Accanto alla musica, lo spettacolo e il teatro, non dobbiamo dimenticare i progressi della scienza e della ricerca, alimentati da una visione progressista e sperimentale che il papa propugnava. Un papa, Benedetto XIV, in contatto con i letterati d'oltralpe, con gli studiosi di tutta Europa, in una visione benevola della cultura e del mondo. Questo profondo spessore di idee, centrale nella configurazione del quadro, si unisce a una tecnica esecutiva moderna e disinvolta, in linea con gli insegnamenti di Giaquinto e ancora più avanzata sul piano delle scelte tonali. Anche Subleyras usa il bianco assoluto per sottolineare i punti nodali nel quadro come nel caso della manica del personaggio di spalle in primo piano che costituisce il raccordo tra le due parti del quadro, intento a salvare le povere cose degli ammalati, raccolte nella grande cesta piena di oggetti, una natura morta vera e propria all'interno della scena storica. Il bianco intenso della stoffa induce il nostro occhio a entrare nella narrazione e i nostri sensi a partecipare al sentimento di pietà che ispira il soggetto. Seguendo le suggestioni dell'artificio messe in atto da Giaquinto, Subleyras si sofferma a descrivere l'illusione perfetta dell'acqua in cui affiora e traspare il piede del santo, ben piantato al suolo, per sostenere il peso dell'ammalato

caricato sulle spalle per salvargli la vita. Dal punto di vista squisitamente pittorico notiamo in Subleyras una maniera particolare di definire i panneggi e le superfici, affine a quello di Giaquinto nell'evocare la consistenza aguzza e spigolosa della scultura coeva più moderna, quella in stucco. Convive quindi con il rigore morale il gioco artificioso mediato dal teatro riportandoci a quelle acque marine, a quelle onde finte del mare dipinto davanti a Enea, così ironicamente accennato da Giaquinto in un espediente molto diffuso nella pittura di questi anni. Il grande dipinto del Museo di Roma venne donato al papa proprio dall'Ordine di S. Camillo, in omaggio alla canonizzazione e al buon governo del pontefice, vicino ai deboli, interessato al sociale, aperto alle novità della cultura, cui offre un reale contributo favorendo la circolazione degli ideali illuministi. La migliore descrizione di Benedetto XIV resta quella di Charles De Brosses che nelle sue *Lettere dall'Italia* scrive di lui: "carattere franco, costante e alla mano, lo spirito gaio e scherzoso, conversazione piacevole, linguaggio libero... costumi puri e condotta irreprensibile". In questi stessi anni Corrado Giaquinto partecipa a una delle più importanti imprese del momento, la decorazione

FIG. 12



Corrado Giaquinto, *La Trinità e gli schiavi riscattati* (particolare), Roma, chiesa della SS. Trinità degli Spagnoli

della Chiesa della Trinità degli Spagnoli in Via Condotti, realizzando la pala dell'altare maggiore. Sono ingaggiati, oltre Giaquinto altri protagonisti di una pittura d'avanguardia come Benefial, Guglielmi e gli spagnoli Francisco Preciado de la Vega e Antonio Gonzales Velasquez, tutti orientati su un versante eccentrico e internazionale in cui Roberto Longhi in un suggestivo scritto del 1954 vedeva le premesse della modernità di Goya. La pala di Giaquinto, grandiosa e scenografica, raffigura la "Santissima Trinità assiste alla liberazione di uno schiavo per opera di un angelo" (FIG. 12), un tema che il pittore realizza coniugando insieme tutta la sua abilità tecnica con una solennità d'impianto evidentemente voluta dalla committenza. Nel quadro ritornano le suggestioni della pittura napoletana tardo-barocca, delle scenografiche sequenze di piani delle controfacciate delle chiese dipinte da Solimena, che utilizzava i piccoli modelli dei presepi, per ricreare folle di personaggi in posa. A Roma l'artista guarda alla grande arte barocca ma mescola tutto con disinvoltata intraprendenza e con il suo spirito di fantasia innovativa, dando vita a un'opera in cui la moltitudine di elementi è sorprendente. I passaggi chiaroscurali formano una sorta di spirale in ascesa composta da vari segmenti, a cominciare dallo

FIG.13

Gregorio Guglielmi, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, Avvocatura dello Stato

schiaivo nudo in primissimo piano su cui si accende il riflettore della luce a giorno in basso, per terminare in alto nel controluce dei volti di Dio Padre e del Figlio, in scorcio, lontani e irraggiungibili. Le figure di Cristo e Dio Padre appaiono animate da una sorta di vento immaginario, che fa guizzare i capelli, e scorre sui volti dai tratti sommersi e aguzzi, quasi fossero delle sculturine in stucco, con un effetto di movimento coinvolgente. Anche in questo caso, nonostante il tema sacro, i personaggi si muovono come attori consapevoli sul palcoscenico e lo schiavo nudo appare un brano di eccezionale maestria non solo anatomica, ma anche compositiva perchè la posizione forzata ad angolo retto del braccio e del ginocchio fa da quinta a tutta la rappresentazione. L'angelo invece raccorda i due diversi registri del quadro, quello divino in alto e quello umano rappresentato dallo schiavo, in basso, che da sotto guarda verso l'alto, alla sua salvezza. Un quadro, questo, importantissimo, trionfante esempio delle più ardite capacità tecniche, che testimonia il prestigio raggiunto grazie al quale viene chiamato come pittore di corte nel 1752 dal re di Spagna, dove resterà per dieci anni, fino al 1762. Giaquinto compone opere grandiose, di cui esistono spesso piccoli e sofisticati bozzetti preparatori che dovevano servire al pittore per calcolare la resa di ogni singolo effetto nella impaginazione d'insieme della composizione. Della pala della Trinità degli Spagnoli esiste infatti un bellissimo bozzetto relativo alla parte superiore, proprio qui, nella Pinacoteca di Montefortino, certamente meno solenne, ma già realizzato secondo la sofisticata scenografia progettata per la versione in grande, secondo un metodo appreso proprio con Solimena, che partiva sempre

dal piccolo per giungere alla dimensione monumentale. Tra gli artisti attivi in questa chiesa si trova anche il romano Gregorio Guglielmi, autore delle pitture della volta della sacrestia raffiguranti la *Missione dell'Ordine Trinitario*, al quale è stata recentemente dedicata una mostra. Un artista questo che deve moltissimo a Giaquinto di cui riprende lo stile improntato a una tecnica ardita e innovativa, densa di conquiste prospettive, scenografiche, artificiose e che, non a caso, come Giaquinto, sarà apprezzato dalle corti internazionali di cui interpreta le aspettative di grandiosa e brillante decorazione. Sarà anch'egli a Torino, alla corte Sabauda, ma poi viaggerà per tutta l'Europa, fermandosi a Vienna, a Berlino, a Praga ricoprendo grandiose volte con Allegorie e Miti su sfondi di cieli aperti, in un trionfalismo disinvolto, dal volto quasi ironico. Un linguaggio davvero nuovo, solenne ma leggiadro, fastoso ma nello stesso tempo sofisticato, di un eleganza ricchissima ma anticonformista, che si presta a illustrare il fasto delle nuove corti che a metà '700 desiderano avere uno stile moderno. Testimonia perfettamente la novità della pittura di Gregorio Guglielmi una grande tempera murale realizzata dall'artista per il refettorio del convento degli Agostiniani a Roma, oggi sede dell'Avvocatura dello Stato, raffigurante la "Moltiplicazione dei pani e dei pesci" (FIG. 13). Come in Giaquinto ci troviamo di fronte a una rappresentazione grandiosa e affollata in cui l'elemento centrale della storia viene quasi sommerso da una serie di episodi collaterali che coinvolgono gruppi di personaggi intenti in varie e diverse occupazioni. In primo piano sulla destra un variopinto gruppo di donne dai copricapi esotici e colorati, intente in un colloquio animato, sono attorniate da altri curiosi protagonisti che si muovono sulla scena in una sorta di grande mascherata nella quale si situa l'episodio religioso, quasi secondario, il tutto poi all'interno di una dichiarata intenzionalità teatrale ben espressa da quel drappo giallo e oro come un damasco, dipinto tutto intorno, a incorniciare completamente la scena, come un sipario di teatro. Aprendosi ci lascia scorgere la preziosa quinta di paesaggio sul fondo con tutti i protagonisti principali e i figuranti ben divisi come in un'opera settecentesca, in cui si prevedono anche i graziosi dettagli che arricchiscono la scena come il cane in primo piano.

Anche nel colorismo notiamo l'influsso di Giaquinto nel predominio dei bianchi e degli argenti, che si impongono nella loro consistenza quasi prismatica di piani aguzzi e tocchi veloci, per una pittura che deve gioiosamente coprire interminabili superfici in un gusto ben identificabile, divenuto cosmopolita.

Quanto le conquiste di Giaquinto fossero avanzate e come il clima espresso dalla decorazione della chiesa della Trinità degli Spagnoli fosse stimolante ce lo dimostra l'interesse di Goya per questi fenomeni. Goya giunge a Roma nel 1770 e vi si ferma fino al 1771, in un soggiorno di studio del tutto privato, di cui non resta traccia nei documenti ufficiali e nelle cronache, ma solo nel piccolo e prezioso Taccuino di viaggio, recentemente ritrovato da M. Mena Marques. Il pittore, allora agli inizi della propria attività, non frequenta infatti la cerchia accademica di San Luca o quella più ufficiale degli spagnoli a Roma, ma si muove in un circuito informale, a contatto con artisti talvolta secondari ma operosi e informati come il polacco Taddeo Kuntz che lo introduce nel variegato panorama della cultura figurativa romana. Di Kuntz l'artista spagnolo ricorderà nel tempo la vena facile, il grande mestiere, la capacità di riassumere tutte le invenzioni della tradizione rococò, che potrà rievocare nella grande cupola della Chiesa della Vergine del

Pilar a Saragozza, dipinta dieci anni dopo, nel 1780. Per Goya il soggiorno romano sarà determinante: vi giunge infatti come oscuro pittore alle prime armi e in un anno e mezzo acquista una formazione cosmopolita in cui tutte le sollecitazioni si sono tradotte in stimolanti suggestioni, riassuntive dei termini dell'intenso dibattito culturale che anima Roma.

Uno dei primissimi dipinti di Goya, il "Sacrificio a Vesta" (FIG. 14) esprime perfettamente con quanta attenzione l'artista abbia guardato alle novità della pittura romana, in particolare agli artisti attivi nella chiesa della Trinità di Via Condotti, ovvero Benefial e Giaquinto. Di quest'ultimo evoca la conduzione disinvolta, veloce, argentata, con le superfici aguzze, con quel tono anticonformista ma affascinante che a un ragazzo della provincia spagnola doveva apparire estremamente suggestivo. Quando dopo un anno e mezzo circa tornerà in Spagna tutto sarà mutato e, da questo breve soggiorno romano prenderà il via una grande stagione dell'arte spagnola all'insegna della cultura dell'illuminismo, delle sofferte problematiche sociali, del romanticismo e Goya diventerà il grande protagonista che tutti conosciamo, ripercorrendo in un certo senso anche un po' la vicenda di Giaquinto.



Francisco Goya, *Sacrificio a Vesta*, (particolare), Collezione privata



COSÌ PARLO' LA SIBILLA APPENNINICA. TRACCE STORICHE E LINGUISTICHE DELLA CULTURA SIBILLINICA

di Lando Siliquini

Nel salutare il qualificato pubblico, voglio introdurre l'argomento "sibillino" di oggi, 25 settembre, con una figura di Sibilla disegnata dal Duranti (e le sue stravaganti annotazioni), che mi permette in più di ricordare il compleanno di questo grande artista (nato per l'appunto il 25 settembre 1787) e rendere omaggio al prof. Stefano Papetti, il critico d'arte di livello internazionale che del Duranti è il maggiore studioso e che ha accettato di essere direttore, animatore e garante di questa rassegna.

Il ciclo di incontri è focalizzato su tre soggetti strettamente correlati, dove "*Corrado Giaquinto tra Fortunato Duranti e la Sibilla*" sta a simboleggiare una collocazione tanto fisica (Montefortino possiede una delle più nutrite raccolte italiane di opere di questo pittore del '700) quanto artistica (la predilezione del Duranti per il Giaquinto lo portò a collezionare le sue opere in tempi assai anticipati rispetto al riconoscimento universale che gli viene oggi riservato, ma anche a ispirarsi a lui in diverse opere proprie) nonché culturale e "mitologica", tenendo presente che la più bella opera del Giaquinto conservata a Montefortino è la figura della Maga (unico dipinto che Papetti ci dice *compiuto*, ovvero non preparatorio né promemoria di tele o affreschi), probabilmente acquistato dal Duranti proprio per l'affinità elettiva con l'autore, per il suo affetto per la terra natia e per il rapporto forte e controverso con la figura della "donna" e i suoi richiami ancestrali.

Cosicché Giaquinto, Duranti e la Sibilla possono essere tre modi di approcciarsi alla realtà multiforme di questo entroterra.

Per tali motivi Papetti ha equamente distribuito gli interventi e ciascuno dei tre poli della rassegna è introdotto da due relazioni.

Restano tuttavia da spiegare al benevolo pubblico sia la irruzione di un "non specialista" in una serie di conferenze tenute tutte da autorità del settore, sia i motivi del titolo della discussione di quest'oggi.

Comincio col dire che dal Sindaco di Montefortino - il paese che condivide con Montemonaco la giurisdizione amministrativa sulla montagna della Sibilla - e amministratore che ha fortemente voluto questa poliedrica manifestazione, dovevate aspettarvi il pistolotto propagandistico e autoreferenziale tipico di queste occasioni... allora potete trovarvi contenti del fatto che vi risparmio il tedio, trattando argomenti più stuzzicanti.

E vi fornisco pure qualche altra giustificazione.

Intanto, l'essere stato definito dal prof. Paolo Aldo Rossi, della Università di Genova, "*autentico abitatore dei Sibillini*": una definizione in cui mi riconosco, per il forte legame materiale e culturale con queste montagne; un legame quasi scritto nei geni, ricordando, come talvolta faccio scherzosamente, che mia nonna paterna era di Sossasso [sub saxo Sibyllae] e mia nonna materna era di Rubbiano/Ufià [sub Jano], borghi alle pendici del monte Sibilla, e che pertanto sarei un discendente per via matrilineare (quella portatrice del DNA mitocondriale, che rimane immodificato lungo le generazioni e che dovrebbe ammonire circa la maggiore aderenza cromosomica del cognome materno) della Sibilla! E qui non ammetto sorrisini ironici da chi ricorda che lassù c'era... un bel "casino"!

Ma ciò che più mi spinge a dire la mia sull'argomento, senza timore di essere sdegnosamente smentito ovvero con la convinzione di fare una operazione importante e dovuta, è il disinteresse che il mondo accademico riserva ai tesori culturali e antropologici di queste montagne e comunque il generale calo di interesse che si osserva ai giorni nostri per la figura della Sibilla Appenninica, o perché considerata solo una fantasia dei valligiani o perché ridotta a una leggenda medievale e di importazione o perché manipolata e monopolizzata da sette esoteriche o perché interpolata e snaturata con improbabili etimologie.

Ha sicuramente giocato un ruolo in questa perdita di attenzione per la mitologia sibillina - oltre all'atteggiamento schivo e "nichilistico" (nel senso di disconoscere valore o significati ai patrimoni locali) della nostra marchigianità - quello che Max Weber definiva il *disincantamento del mondo* realizzatosi nelle epoche moderne. Se ricorriamo alla teoria della *ricapitolazione della filogenesi nell'ontogenesi*, ossia alla osservazione che nello sviluppo dell'individuo si riassumono le tappe dello sviluppo dell'umanità, possiamo paragonare il positivismo imperante dell'era moderna alla perdita di fantasia dell'età adulta... sperando che non si tratti addirittura della vecchiaia del mondo!

Per recuperare i fondamenti di verità nascosti in quella che è ormai considerata solo una fantasiosa leggenda si può invero ricorrere a una lunga serie di criteri, suffragati da forti indizi tutti convergenti a focalizzare la presenza prolungata potente ed emblematica di un culto matriarcale e di una vera e propria *cultura sibillinica*.

Quanto al titolo, è mia convinzione - tradotta nella pubblicazione di appositi lavori - che non si possa parlare della Sibilla senza tener conto del suo essere sacerdotessa depositaria e simbolo della tradizione orale, tanto nei contenuti che nella forma, concordemente con la etimologia di "oracolo" [da os/oris = bocca > parola].

L'assonanza nietzschiana ha ovviamente solo un valore mnemotecnico, anche se l'autorevolezza profetica e l'ambivalenza apollinea/dionisiaca trovano una casuale ma precisa sintesi nella figura della Sibilla, che ci fa gioco.

Delle categorie che andrò adesso a elencare per rendere palpabile/visibile all'uomo moderno questa figura ancestrale, questa metafora archetipica materializzata nella storia, quella "linguistica" è sicuramente la più innovativa pur rifacendosi all'aspetto *primigenio* dell'oracolo.

Tralasciando la valutazione "strutturalistica", su cui si sono soffermati Cesare Catà nella conferenza della scorsa domenica e alcuni mesi fa il medievalista Franco Cardini ad Amandola, e riservando a quella "linguistica" la parte finale del mio intervento, cominciamo dalla individuazione delle valenze "geomorfologiche".

Innanzitutto, la forma a corona della vetta del monte Sibilla non può non avere esercitato attrattiva presso le popolazioni primitive e in quelle degli albori della civiltà. Le divinità coronate sono un archetipo della mente umana. La grotta, incastonata al di sopra della corona, lungi dal rappresentare un semplice rifugio dei pastori (in un luogo quasi irraggiungibile dalle greggi), fa da contraltare ad anfratti rocciosi di fondovalle in corrispondenza di faglie di sconosciuta profondità (talora residuati in archi di roccia, quali Arcufù di Mèta e l'Occhio del Ciclope, o nella toponomastica speleologica) - dove passavano le Fate per le loro scappatelle - tanto da far sospettare suggestive evoluzioni linguistiche, adombrate dall'albanese "shpellë" e dal croato "spjlia" (equivalenti dell'ita-

liano “spelunca”), che porterebbero direttamente alla SIPILLA THEI PIKI intuita da Giovanni Rocchi sui monogrammi già osservati dal Mommsen sopra lo scomparso imbocco. La grande ricchezza di acque nelle viscere della montagna dà la precisa idea di vaste raccolte sotterranee. Il lago di Pilato, con la sua collocazione, la sua forma, le sue caratteristiche uniche, quasi graal geologico, il cui nome è una tautologia che rimanda all’antonomastico “lago lago” [secondo un “pilacu” o “pilagu” per *acquitrino/voragine/vortice* testimoniato dal còrso, che continua un “pelago” inteso popolarmente come *avvallamento*] è un altro tassello importante del ragionamento indiziario.



Esaminando le caratteristiche “idro-geografiche” dei Sibillini, ci accorgiamo di una centralità sia in latitudine (evidente) che in longitudine (individuabile questa grazie alla funzione spartiacque per la quale i fiumi che nascono sul versante orientale sfociano nell’Adriatico mentre le pendici occidentali declinano col Nera verso il Tirreno). La posizione baricentrica rispetto alla figura ovoidale delle emergenze tettoniche - che seguendo il contorno delle Alpi, delle coste dalmate, del fondo dello stivale, chiudono l’andamento curvilineo con l’Italia insulare e la Corsica - completa un fenomeno geologico di nessuna importanza agli occhi dell’uomo moderno ma linguaggio della madre Terra assai più espressivo

per le attente popolazioni delle origini, le cui conoscenze geografiche peraltro andavano ben oltre quanto immaginiamo.

Se ci inoltriamo nel terreno “esoterico”, non possiamo considerare casuale la identificazione della montagna della Sibilla con i simbolismi descritti da René Guénon, lo scrittore orientalista francese vissuto nella prima metà del secolo scorso. La corona/ruota, simbolo di fissità e di movimento, di eternità e di vita; pietra/pilastro che è centro emanatore e sede divina; meteorite onfaloidi che raffigurò Cibebe ovvero la Grande Madre, come quello in cui favoleggiano fosse intagliato il graal. La caverna, labirinto o vano cupoliforme, centro del centro, cuore della montagna polare. La montagna, manifestazione visibile a tutti, è nascita fisica, la prima; nasconde la caverna, l’interiorizzazione, la nascita psichica – la seconda – riservata agli iniziati; la porta solare, lo zenith della caverna, sulla corona della montagna, è terza nascita, quella spirituale, di accesso alla sfera sopraindividuale. Montagna, Caverna, Porta solare rappresentano *l’asse del mondo*. Ci capacitiamo allora della reiterata presenza di stregoni e di avventurieri, di eretici e di templari, di alchimisti e di rosicruciani, di astrologi e di newagers.

Ancor più comprensibile l'afflato "religioso" emanato dalla valenza onfaloide, per la collocazione e la forma della nostra montagna, che spiega il rinvenimento sul greto del fiume Aso della scultura che vado a mostrarvi – segnalata da Ettore Foschi, attento cittadino montefortinese di origini faentine e artista di cui in questi giorni potete ammirare una *temporanea* allestita nella chiesa di San Francesco -; scultura che è una mirabile sintesi di intervento dell'uomo e della natura (sembra un ciottolo di fiume e tale rimane finché non ne verrà ufficializzata la natura di manufatto) a materializzare i simboli della fecondità e della fertilità (nella ambivalenza maschile/femminile e nel gonfiore del ventre) in un'opera che sembra risalire al neolitico, rappresentando una di quelle espressioni della Dea Madre che farebbero la felicità della Gimbutas.



I luoghi di culto che richiamano l'Ercole Italico (trasfigurati nella venerazione dell'Arcangelo Michele), i collegamenti con la Sibilla Tiburtina o Albunea (che tradisce le origini "albino/alpine"), la triade *grabovia* [montana] ricordata dalle tavole di Gubbio, le chiese dedicate alla Vergine (preconizzate dai culti della Dea Cupra), l'agiografia di Santa Rita da Cascia (che riporta alla *prima sibilla italica Carmentis*) - la Chiesa ha sempre riconosciuto la paganità come momento funzionale alla realizzazione dei disegni soprannaturali - danno una misura della suggestività metafisica dei luoghi.

In considerazione del tempo assai limitato che rimane prima di abusare della attenzione dell'uditorio, faccio solo cenno ai tanti altri spunti, ciascuno dei quali richiederebbe una

trattazione che lascio agli approfondimenti personali.

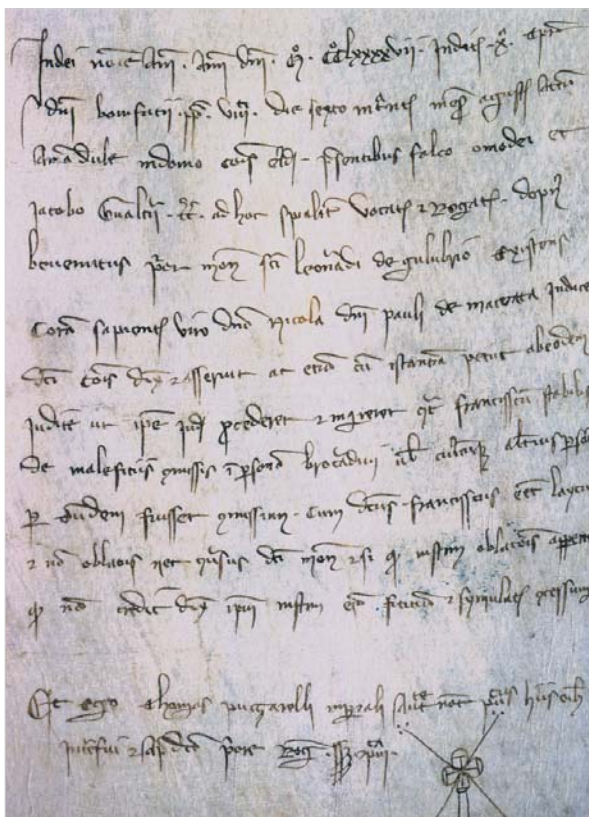
Il punto di vista che chiameremo “antropologico o sociologico” trova eccezionali indizi nella arcaica cultura agro-silvo-pastorale con gli usi delle transumanze e le regole *primitive* delle comunanze agrarie, nei parallelismi tra le figure della Sibilla e della *vergàra*, nella ritualità della caccia ai colombacci e della macellazione dei suini (già descritte nelle tavole di Gubbio).

L’indagine “letteraria” ci riporta alla potente sintesi epica ed epocale nell’Eneide di Virgilio, alle testimonianze di Cecco d’Ascoli (con la sua documentata *agitante* presenza tra Montemonaco Montefortino e Amandola, la leggenda del libro del comando trovato in una grotta e consacrato sul lago di Pilato, il suo cantare la Sibilla, la sua profonda ammirazione per il popolo dei monti), alla saga del Guerin Meschino, al resoconto di Antoine de la Sale, alla leggenda del Tannhäuser, e poi ai richiami dell’Ariosto, del Pulci, del Piccolomini, dell’Ortel, di Leandro degli Alberti.

La categoria “storica” ci fa riflettere sugli avvenimenti che gli studiosi collocano, seppure ipoteticamente, nel XVI sec. a.C. (la nascita della cultura appenninica, le migrazioni pelasgiche dalla montagnosa Arcadia, i primi insediamenti sul Palatino, il cataclisma di Santorini), sul potere *invadente* delle transumanze e delle primavere sacre, sul germe della civiltà

europea e occidentale seminato da San Benedetto da Norcia, sulle testimonianze rese dalle tavole iguvine, sui richiami della iscrizione numerica che sovrasta l’ingresso della grotta (quel “1378” in cui si compie lo scisma d’occidente e nel quale si colloca la nascita più o meno leggendaria di Christian Rosenkreutz), sulla documentazione del processo a Zuan delle Piatte.

Non possiamo dimenticare la prospettiva “artistica”, che rappresenta il filo conduttore di questa rassegna e avremo tra poco la possibilità di approfondire con il prof. Papetti. L’apertura della chiese di Sant’Agostino e soprattutto della Madonna



Richiesta di inquisizione contro Francesco Stabili da parte del Priore di San Leonardo



dell'Ambro ci permette di ammirare numerosi affreschi di Sibille (tra cui una incredibile Sibilla Chimica ovvero Alchemica), molti dei quali, insieme a quelli di Santa Maria in Pantano, realizzati in piena controriforma (permessi, certamente, dalla posizione defilata dei luoghi, ma sicuramente indice di una pregnante cultura *sibillinica*).

L'esame della "fenomenologia fisica" - tra cui la più volta attestata comparsa di globi luminosi, di effetti acustici diurni e notturni, di sensazioni olfattive, o lo scioglimento della neve che si verifica precocemente in corrispondenza dello scomparso antro - potrebbe spiegare la genesi della sacralità dei luoghi, imponendoci tuttavia altre domande sui segreti della Terra.

Emotivamente coinvolgenti e fonti di ipotesi sono la forte "tradizione orale" delle fate che scendevano a ballare nei borghi alle pendici dei monti Sibilla e Vettore e i racconti delle visite alla grotta

effettuate da molti residenti, alcuni ancora in vita.

Gli studi "archeologici", seppure colpevolmente trascurati, non possono ignorare il valore dei monogrammi già commentati dal Mommsen, delle epigrafi trafugate nella grotta, dei resti in località Trepponti, Sant'Angelo in Montespino, Piane di Amandola, e nei centri storici dei nostri paesi, delle ricerche di Fernand Desonay, Rajna, Colsalvatico, Lippi-Boncambi, Falzetti.

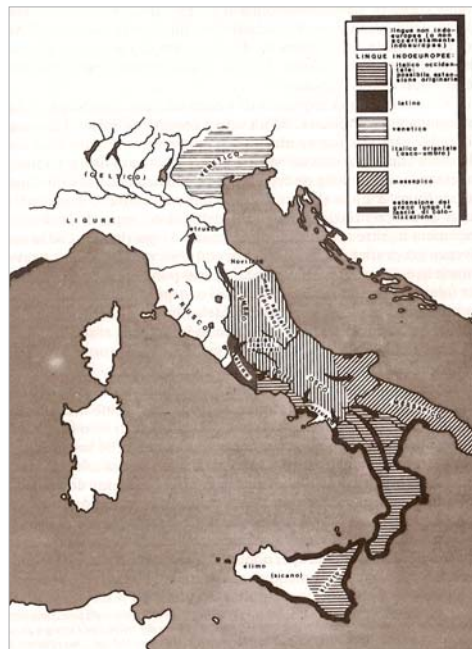
Una visione prospettica molto utile è il criterio "mitologico", ovvero la rilettura della mitologia sibillina (e quindi di Carmenta, dei libri sibillini, della Sibilla Albunea), del culto paleo- e neo-litico della Dea Madre, delle divinità collegate alla pastorizia (l'Ercole Italico) e all'agricoltura (Saturno), dei totem animali (il picchio e il lupo), delle affermazioni degli scrittori romani (Varrone, Tibullo, Svetonio, Trebellio Pollione), degli studi di numerosi filologi.

Arrivando infine alla analisi "linguistica", pur conscio della stanchezza per la veloce cavalcata lungo percorsi in parte noti ma trascurati, che spero sia comunque servita a riprometterci nuovi e più accurati sopralluoghi, debbo, anche qui rapidamente, accennare ad alcuni aspetti molto significativi.

Parlo delle affermazioni dei famosi glottologi Giacomo Devoto, Augusto Ancillotti, Mario Alinei, Massimo Pallottino, tutte clamorosamente coincidenti nel vedere l'area dell'Appennino centrale come sorgente delle lingue italiche, che si diffusero a raggiera grazie alle transumanze e alle primavere sacre.

La serrata analisi etimologico linguistica fatta da Augusto Ancillotti nella traduzione delle tavole iguvine, non disgiunta dall'esame di elementi etnografici e archeologici, a sostegno della teoria che *"... le genti safine dal Piceno sono penetrate gradualmente verso l'entroterra, valicando l'Appennino [...], attraverso il Sentino e l'Esino sono entrate nelle piane di Gubbio e Gualdo Tadino, attraverso Norcia e il Tronto sono entrate nel Nera e nella Sabina, mentre risalendo la costa sono giunte fino a Sarsina [...], in seguito, sempre muovendo dal Piceno, le parlate italiche si spingono prima nell'area abruzzese e quindi nel Sannio"*; l'ammissione di Mario Alinei che *"l'area rappresentata dal Latius vetus e settentrionale, dall'Umbria meridionale, dall'Abruzzo sud occidentale e dalle Marche meridionali (dove ancora permane la differenza tra /o/ e /u/ finale simile al latino) sembra corrispondere da vicino al focolaio della lingua latina scritta"*; l'affermazione di Giacomo Devoto secondo cui per *"italica"* deve intendersi *"una tradizione linguistica che si inizia sulle coste del medio Adriatico e si assesta nelle regioni tra Rieti e Gubbio"*; la figura, di seguito riportata, con cui Massimo Pallottino nel suo libro *Etruscologia* illustra le linee vettoriali delle lingue dell'Italia antica - portano in effetti a una conclusione del genere. Parlo ancora delle luci proiettate dalle tavole di

Gubbio, dalla lingua romena e dal còrso sui volgari mediani rispettivamente del primo millennio a.C., degli inizi dell'era cristiana, dell'alto medioevo, concludendo il primato del nostro idioma e la ininterrotta identità lungo i tremila anni della sua parabola; della *prova corografica del sostrato* emergente dalla coincidenza del dialetto fermano maceratese con i confini segnalati da Plinio e da Strabone per le genti picene; dei dati ricavabili dalla toponomastica, dove basterebbe citare il vero significato di *Montefortino*, *Norcia*, *Montemonaco* o la teonimia idronimica, per non parlare dello stesso nome di *Lazio* dato alle pianure romane; delle incredibili valenze di cui è portatore il lessico dialettale. Di questo, ricordo solamente *frìcu*, *murìcu*, *ciùcu*, *picu*, *pàrba*, *cùpu*, *caràccia*, *sberbecà*, *sùe*, *ravà*, *natùra*, *vergàru*, *limànu*, *bacùcu*, *gòrbini*, *ròla*, *vocentó*, *ciùrma*,



Massimo Pallottino *"Etruscologia"*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1984.

zaravàju, spiritillu, tralasciandone centinaia e senza inoltrarmi nei fenomeni fonetici, morfologici, sintattici, semantici (che invito tuttavia ad approfondire, magari avvalendosi delle mie pubblicazioni!): per riflettere su un dialetto, quello fermano maceratese, che è oggetto di luoghi comuni [“riflesso del romano laziale”, “corruzione dell’italiano toscano”, “dialetto della u finale”], vittima della scuola che lo ha reso imbarazzante per i palanti e disdegnato dagli artisti, fenomeno linguistico marginalizzato dagli studiosi, in luogo della sua vera natura di lingua arcaica e primigenia, dagli elevati contenuti storici, culturali, antropologici e mitologici, dotato di particolare sonorità, totalmente aderente alla vocalità italica e latina [sono ben altri i dialetti della “u finale”: il ligure, il calabrese, il salentino, il siciliano, il sardo]; per rendersi conto di un mondo di cui le nuove generazioni non hanno la più pallida idea e che molti altri hanno semplicemente dimenticato, eppure un mondo ancora vitalissimo nella prima metà del novecento, nondimeno testimonianza di una preistoria in cui affondava le radici.

All’uomo disincantato di oggi, queste riflessioni, questi ricordi, questi fatti indicano la storicità di una cultura sibillinica che ha permeato per millenni i nostri territori, riscoprendo la quale si potrebbe tornare alle sorgenti delle sensazioni, del pensiero, della parola, dell’essere.

IL RETROTERRA “CELTICO” DI ANDREA DA BARBERINO. SIGNIFICATI STORICO-FILOSOFICI DEL MITEMA DELL’INCONTRO TRA IL CAVALIERE E LA FATA-SIBILLA

di Cesare Catà

Il legame storico-letterario tra il retroterra della cultura cavalleresca e la celebre opera di Andrea da Barberino *Il Meschino di Durazzo*, meglio conosciuta come “*Il Guerin Meschino*”¹, può mostrare un intricato, quanto appassionante e rivelativo, sentiero di ricerca relativo al “mitema” centrale di quest’opera: ovvero l’incontro tra un Eroe (il cavalier Guerin) e una Dea (la fata Sibilla)².

Questo mitema, che si mostra in Andrea da Barberino con tratti peculiari e in una raffinata forma letteraria, presenta, al pari della simbologia della stessa fata Sibilla, affascinanti e complessi tratti per quanto concerne la sua genesi storico-culturale e il suo portato filosofico. Infatti, l’episodio dell’incontro tra il Meschino e la Sibilla sui Monti della Marca, che nell’opera di Andrea costituisce il fulcro narrativo dell’intero impianto dello scritto, affonda le sue radici e viene intersecandosi con eterogenee e indipendenti tradizioni mitologiche, come una osservazione comparativa con altri documenti letterari potrà tra breve dimostrarci.

Ciò che propongo, nel presente intervento, è uno sguardo critico e analitico sul possibile percorso storico del mito fatto proprio dal Barberino, al fine di scorgere il significato filosofico che esso assume. Specificamente, intendo sottolineare la connessione tra l’opera di Andrea e la cultura letteraria cavalleresca³, cercando di interpretare le evidenti analogie che si mostrano tra:

l’episodio narrato dal Barberino sui monti della Marca;

la vicenda leggendaria di Tannhäuser resa celebre dalla immortale reinterpretazione wagneriana;

e infine il mito celtico relativo alla storia del cavaliere Oisín.

Come vedremo, questi tre miti mostrano, anche a un primo livello di analisi compa-

¹ Per l’edizione del testo si fa riferimento, con relativa introduzione e bibliografia, a: Andrea da Barberino, *Il Guerin Meschino*, edizione critica secondo l’antica vulgata fiorentina a cura di M. Cursietti, Roma-Padova, 2005.

² Per uno sguardo generale sul tema della Sibilla Appenninica, cfr. i seguenti studi di riferimento: Aa.Vv., *Le terre della Sibilla Appenninica, Antico crocevia di idee scienze e cultura*, Atti del Convegno di Ascoli Piceno-Montemonaco 6-9 Novembre 1998, Montemonaco, 1999; M. Polia, *Tra Sant’Emidio e la Sibilla. Forme del sacro e del magico nella religiosità popolare ascolana*, Bologna, 2004; R. Roiati, “*La Sibilla Appenninica e le nove stelle maggiori della vergine*”, Ascoli, 2006; G. Poli, *L’antro della Sibilla e le sue sette sorelle*, Napoli 2008; G. Santarelli, *Le leggende dei Monti Sibillini*, Amandola 2006; L. Siliquini, *La Dama delle acque. Misteri e tesori della Sibilla Appenninica*, Fermo 2004; Idem, *Sibylla Italica, Myths and Mysteries of the Sibillini Mountains*, Ascoli Piceno 2010.

³ Per il rapporto tra Andrea da Barberino e la cultura della Cavalleria, cui farò cenno a più riprese nello scritto, cfr. G. Allaire, *The Chivalric “Histories” of Andrea da Barberino: A Re-evaluation*, Wisconsin, 1993; Idem, *The language of chivalry : similes in the romances of Andrea da Barberino*, in “La fusta”, 9 (1992-1993).

rativa, tanti e tali punti analogici, da far sì che possa escludersi l'ipotesi che si tratti di prodotti culturali affatto indipendenti l'uno dagli altri. Al contrario, essi possono non senza ragione essere compresi come derivanti da un unico "mitema" (prendendo questo concetto nell'accezione specifica a esso conferita da Claude Lévi-Strauss⁴).

Il tentativo di comprensione del rapporto che lega queste tre specifiche declinazioni del medesimo mitema potrà infine rivelarci un significato filosofico decisivo riguardante l'incontro, descritto da Andrea, tra Guerino e la fata Sibilla.

Questo percorso analitico, che mi trovo a proporre nel presente intervento, somiglia, nel suo essere massimamente affascinante ed estremamente impervio, a un cammino che potrebbe svolgersi proprio sui Monti Sibillini: laddove la bellezza sconfinata del paesaggio e la difficoltà dei sentieri percorsi sono note, da sempre, ai pellegrini che calpestano questi luoghi. Come un pellegrino in un sentiero tra i Sibillini, il rischio di smarrirsi, affrontando il percorso di ricerca che propongo, è forte: sia per il fascino che la vastità degli argomenti potrebbe suscitare, che per la complicatezza della questione che si intende districare. Sarà bene, dunque, proprio come si fa quando si cammina tra i Monti della Marca, muoverci con punti di riferimento ben precisi, per evitare di smarrirsi.

Il primo punto di riferimento, dal quale intendo prendere le mosse per la mia analisi – e al quale intendo infine ritornare, al termine dell'intervento – è rappresentato da Richard Wagner e dalla sua celeberrima ripresa del mito di Tannhäuser⁵. Prendere le mosse da Wagner, per tornare a Wagner, non sarà un gesto diverso da quello del pellegrino che, incamminatosi per impervi e nascosti sentieri tra i Sibillini, prenda come punto di riferimento la posizione del Vettore, per non perdere la strada.

La ripresa wagneriana della leggenda di Tannhäuser può costituire, per molti versi, il fulcro storico e tematico delle vicende del mitema che intendo analizzare in Andrea da Barberino⁶.

Anzitutto, l'operazione culturale compiuta da Wagner nel *Tannhäuser* (così come in buona parte del resto della sua opera) è la medesima, *mutatis mutandis*, che mi interessa sottolineare in Andrea da Barberino: ovverossia una fondamentale rielaborazione del materiale delle fonti cavalleresche medievali. Inoltre Wagner, con il *Tannhäuser*, riprende proprio quel mito che presenta, rispetto alla vicenda marchigiana di Guerino, evidenti e non trascurabili punti di similarità analogica.

Quella di Wagner, come vari studi hanno sottolineato, non fu una operazione cultu-

⁴ Con il concetto di "mythème", Lévi-Strauss intese, a partire da un suo celebre studio antropologico, l'unità narrativa minima, comune a più miti dislocati in differenti e indipendenti contesti culturali: cfr., C. Lévi-Strauss, *La structure des mythes*, in *Anthropologie structurale*, Paris 1958. Il concetto sarebbe stato ripreso in maniera feconda dallo studioso russo Propp, a proposito delle tradizioni fiabesche popolari, in una prospettiva che interessa il presente studio: cfr. V. Propp, *Theory and History of Folklore*, Minneapolis, 1984.

⁵ Cfr., per una introduzione, D. Borchmeir, *Richard Wagner: Theory and Theater*, Oxford 1991; G. Skelton, *Wagner in Thought and Practice*, London 1991.

⁶ Rimando, con relativa bibliografia, all'interessante intervento, che qui terrò presente, di M. Engelhardt, *Dal Monte Sibillino al Venusberg nel "Tannhäuser" di Wagner*, in *Le terre della Sibilla Appenninica*, cit., pp. 57-67.

rale meramente estetica: egli si ripropose una rinascita filosofica dell'Occidente, a partire dalle sue radici più preziose e più profonde. Stelle fisse di questa operazione culturale di Wagner rivolta al passato cavalleresco dell'Europa, furono, negli anni, da un lato, il pensiero di Schopenhauer e, dall'altro lato, gli scritti dei Romantici, in particolare Hofmann e Tieck. È quest'ultimo riferimento wagneriano che mi preme sottolineare al fine del nostro discorso.

Ciò che delle opere di Hofmann e Tieck ha infatti interessato Wagner in maniera precipua è il recupero delle tradizioni leggendarie, mitologiche e fiabesche che essi, ognuno a suo modo, hanno compiuto con le loro opere⁷. Come nei medesimi anni i fratelli Jacob e Wilhelm Grimm, Tieck e Hofmann si rivolgono al passato delle tradizioni leggendarie per trarne un'arte e una sapienza in grado di nutrire il presente storico di una rinnovata ed eroica forza vitale⁸. Questa concezione, tipicamente romantica, è al centro di tutta l'immensa opera di Richard Wagner, caratterizzata da una rivisitazione in chiave personale del materiale fiabesco-legendario offerto dalla cultura della Cavalleria medievale.

In questo preciso senso, tale tratto dell'operazione culturale wagneriana, ispirata al Romanticismo di un Tieck o di un Hofmann, non è dissimile dal lavoro compiuto, in altri contesti spazio-temporali, da Katharine Briggs nella cultura inglese⁹, da Alexandr Puskin in Russia¹⁰, e da autori come William B. Yeats¹¹, Thomas C. Croker¹², Lord Dunsany¹³ e Ella Young¹⁴ in Irlanda: si tratta di un recupero delle tradizioni mitico-fiabesche e leggendarie della cultura di un popolo, affinché quest'ultimo possa scorgere di nuovo una sua perduta essenza¹⁵. Essenza custodita nello scrigno atemporale e inconsumabile del "mito", che per definizione elude il tempo e l'oblio nel recinto non-coscienziale dell'inconscio collettivo. Proprio come John Tolkien, Wagner svolse la sua genialità, prendendo come materia viva della sua arte le "radici che non gelano" (espressione tolkeniana) della cultura europea.

Questo aspetto dell'arte wagneriana è particolarmente esplicito, appunto, nell'opera *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, nella quale lo scrittore e composito-

⁷ Una chiarificazione del valore culturale, psicanalitico e filosofico delle fiabe verrà, in modo particolare, dall'autrice svizzera Marie-Luise von Franz, i cui lavori sono da me tenuti particolarmente presenti in questo intervento; specificamente, per l'argomento trattato, rimando ai suoi scritti *Individuation in Fairy Tales*, London 1977; *The Psychological Meaning of Redemption Motifs in Fairytales*, London 1980.

⁸ Cfr. la *Nota al testo* di I. Landolfi, in Jacob e Wilhelm Grimm, *Fiabe*, Milano 1999.

⁹ Cfr., tra i molti suoi volumi, K. Briggs, *An Encyclopedia of Fairies*, London, 1976.

¹⁰ Cfr. A. Puskin, *Il gallo d'oro e altre fiabe*, Milano 2008.

¹¹ W. B. Yeats, *Legends and Folk Tales of Irish Pesantry*, London-New York, 1888; Idem, *Irish Fairy Tales*, London 1892.

¹² Cfr. T. C. Crocker, *Fairy Legends and Traditions of South of Ireland*, London 1825.

¹³ Cfr. Lord Dunsany, *The King of Elfland's Daughter*, London 1924.

¹⁴ Cfr. E. Young, *Celtic Wonder Tales*, Dublin 1910.

¹⁵ Seppur tangente con queste operazioni culturali, non è esattamente ascrivibile a questo spirito "romantico" (come egli stesso spiegò) l'operazione compiuta in Italia da Italo Calvino con il suo celebre volume *Fiabe Italiane* (1956). Vanno inoltre distinte le opere di Perrault, in Francia, di ed. Andersen in Danimarca, i quali, prima che a un recupero delle "fiabe" della tradizione popolare mirarono a una riscrittura di favole.

re tedesco riprende la leggenda germanica di Tannhäuser, mescolandovi quella dei cantori della Wartburg, con l'aggiunta personalissima del personaggio femminile di Elizabeth. La leggenda alla quale si rifà Wagner – il cui più antico documento è un Lied del XVI secolo (1502) – è quella concernente il poeta errante Tannhäuser. Cavaliere di Salzburg vissuto nel tra il 1205 e il 1270, nel suo peregrinare Tannhäuser avrebbe incontrato e sarebbe riuscito, tramite la sua arte, nella impresa di visitare il celebre “*Venusberg*” (letteralmente: “Montagna di Venere”¹⁶), nei cui antri sarebbe rimasto per un anno, vivendo con la Dea Venere, immerso nell’abbraccio voluttuoso delle sue arti erotiche, per poi pentirsi profondamente (“*Mein Leben das ist worden krank*”, sarà la celebre battuta wagneriana) e dirigersi, pieno di atroci rimorsi, a Roma, in cerca della redenzione tramite il perdono papale. Il Papa, nella fattispecie Urbano IV, avrebbe negato, vista la gravità della colpa, il perdono al cavaliere, affermando che egli sarebbe stato perdonato “solo quando la sua verga da pellegrino sarebbe fiorita” (paradosso per affermare l'impossibilità di un simile perdono). Tannhäuser fa dunque ritorno, sconsolato, verso la sua Salzburg, ma tre giorni esatti dopo che il Papa gli aveva assicurato dannazione eterna, il suo bastone fiorisce.

È sulla materia di questo mito, che Wagner innesta il suo capolavoro. In esso, è facile indicare alcuni tipici motivi wagneriani, che tra breve sarà interessante sviluppare per la *comparatio* con Andrea da Barberino, in quanto di evidente matrice cavalleresca. Innanzitutto, l'idea di onore: ossia l'idea in base alla quale un cavaliere sia tale, non strettamente per via del suo cavallo o delle sue armi, ma in quanto risponde a un codice d'onore che lo trascende, un codice di comportamento che egli segue nelle sue azioni – difendere i deboli e gli indifesi, combattere il male esteriore e interiore, seguire la parola del Nazzareno, essere devoto al proprio amore –, non in virtù di un imperativo morale di tipo kantiano, ma rispondendo a una Verità superiore che lo abita. Inoltre, e correlatamente, l'idea della ricerca del Graal, della coppa mistica in cui Giuseppe d'Arimatea avrebbe riposto il sangue di Cristo crocifisso e che, traslatamente, diviene simbolo della custodia del Verbo. Inoltre, l'amore purificatore, tema squisitamente wagneriano (si pensi a *Tristan und Isolde*), così vastamente presente nella cultura della Cavalleria, e che nel *Tannhäuser* viene sviluppato nel personaggio di Elizabeth. Infine, l'idea che un Cavaliere debba compiere il proprio destino, tramite un'impresa che implica tutto il coraggio e la forza interiore di cui egli dispone, sino alla redenzione finale.

Questi temi cavallereschi, che sono i *topoi* fondamentali dell'opera di Wagner, compendiati esplicitamente nella sua rivisitazione del *Tannhäuser*, compaiono, in maniera tutt'altro che casuale, anche come punti fondamentali del *Guerin Meschino* di Andrea da Barberino.

Ciò che subito si impone allo sguardo di chi intende osservare in modo comparativo le vicende delle leggende del Tannhäuser e di Guerino, è l'evidente similarità che caratterizza le due storie, al punto che esse possono apparire, e tali sono apparse nell'analisi di alcuni studiosi, come due versioni della medesima leggenda. Già nel XVI

¹⁶ A. Beardseley, *Venere e Tannhäuser*, Milano 2003.

secolo, un religioso eclettico come il Trentino Giovanni delle Piatte non è in grado, nel suo libro contenente appunti di magia eretica, di distinguere le due storie, confondendole in un *unicum*¹⁷.

In effetti, la storia di Guerino, narrata nel suo capolavoro dal Barberino, non fa che dispiegare – ampliata magnificamente in quella che non senza ragione è definibile come una *summa* della cultura fantastica medievale – una narrazione che, nei suoi tratti essenziali, ricalca completamente quella di Tannhäuser. Come Tannhäuser, Guerino è un Cavaliere errante alla ricerca di se stesso e del proprio destino, il quale, nel punto culminante di questa sua ricerca, si trova, a seguito di una impresa eroica, nei meandri di una montagna incantata: il Venusberg per Tannhäuser, la Grotta delle Fate per Guerino. In tale antro, entrambi gli eroi incontrano una Dea-incantatrice (Venere per Tannhäuser, la Sibilla per Guerino) che, se da un lato è detentrica della *sapientia* di cui essi sono a caccia, dall'altro è portatrice di una malia erotica gravida di un peccato fatale. Entrambi passano un periodo in compagnia della Dea, nel quale, pur compiendo il proprio destino, si macchiano altresì di peccato mortale; entrambi si recano dal Papa per chiederne il perdono; entrambi non lo otterranno immediatamente, ma soltanto a seguito di una impresa “miracolosa” (ricevuta *per merito* da Guerino e *per grazia* da Tannhäuser: vedremo che questo distinguo risulterà importante, osservandone la scaturigine luterana).

È di fatto impossibile non notare come le storie di Guerino e di Tannhäuser appaiano identiche; tra di esse deve intercorrere una relazione profonda, con ogni probabilità genetica. La problematicità della questione consiste tuttavia nel determinare quale delle due leggende origini l'altra: se, come vuole una più vasta tradizione storiografica, la leggenda germanica sia giunta nella Marca, incontrando le preesistenti tradizioni folkloriche locali (la storia di Guerino sarebbe, in questo senso, una versione del Tannhäuser ambientata nella Marca, dove già sarebbe stato presente un culto popolare della fata Sibilla); o se, piuttosto, accada il contrario. La questione è tutt'altro che pacifica, e io vorrei qui avanzare un suggerimento per una possibile linea di ricerca, ponendo l'accento sulla radice della cultura cavalleresca che, tramite il rimando a Wagner, abbiamo osservato quale retroterra comune al *Tannhäuser* e al *Guerin Meschino*. Il fatto che le due leggende abbiano nella rielaborazione della cultura cavalleresca una comune fonte originante è infatti a mio avviso un dato importantissimo, in grado di aprire illuminanti prospettive ermeneutiche.

Si impone tuttavia a questo punto, preliminarmente, una rapidissima chiarificazione di che cosa si intenda nel presente intervento con l'espressione “cultura cavalleresca”.

Una delineazione della figura ideale del Cavaliere cristiano risulta essenzialmente complessa. Nella tradizione della Cavalleria, non possediamo la redazione di un unico “codice d'onore” scritto, quale ad esempio l'*Hagakure* nella cultura nipponica dei Samurai. Per individuare la figura del Cavaliere nel complesso della sua idealità, occorre orientarsi tra fonti differenti, sovente distanti nel tempo e nello spazio, e

¹⁷ Cfr. A. Panizza, *I processi storici contro le streghe nel Trentino*, in “Archivio Trentino”, VII, 1888, pp. 1-100.

talvolta eterogenee. In particolare, possiamo individuare, a mio avviso, due tipologie essenziali, riguardo le fonti cui guardare per trarre una cifra della figura ideale del Cavaliere cristiano medievale che riguarda le leggende di Tannhäuser e di Guerino: una prima fonte, che potremmo definire “teologica”, e che trova la sua scaturigine nella paolina *Lettera agli Efesini*: questa fonte è costituita dagli scritti teologico-filosofici atti a indicare i valori trascendenti e profondamente cristiani che informano lo *status* del Cavaliere, inteso anzitutto quale *miles Christi*. Possono essere ascritti a questa fonte le meravigliose riflessioni teologiche svolte sul tema da Bernardo di Clairvaux¹⁸, Alano di Lille¹⁹, Giovanni di Salisbury²⁰ e Raimondo Lullo²¹.

A questa prima fonte se ne aggiunga un'altra, che possiamo definire “romanzesca”, costituita dalle “canzoni” e dai “romanzi” medievali, il cui oggetto principe fu propriamente la cultura della Cavalleria: l'insieme dei suoi ideali, dei suoi valori, delle sue imprese e della sua tradizione.

Possiamo affermare che questa letteratura fu, per molti versi, lo “specchio ideale” nel quale si riflesse la Cavalleria medievale²². In questo senso, la fonte “romanzesca”, benché rispondente solo in minima parte a criteri storici concreti, assurge qui a rango di fonte essenziale, nel momento in cui occorre rilevare la natura “ideale” della figura del Cavaliere.

In questa seconda fonte “romanzesca”, vanno a loro volta individuati due sottogruppi: una letteratura epico-carolingia, costituita dalle celebri *Chanson des Geste* dei trovatori, fra le quali vanno ricordate almeno le *Geste du roy Charles Magne* (contenente la celeberrima e splendida *Chanson de Roland*), le *Geste de Garin de Monglane*, le *Geste de Doon de Mayence*. E una letteratura bretono-celtica, in cui vengono rielaborati numerosi miti di tale tradizione, in primo luogo quello di Artù; in tale contesto occorre ricordare almeno i componimenti di Chrétien de Troyes (*Erec et Enide*, *Cligès*, *Lancelot ou le chevalier de la charret*, *Yvain ou le chevalier au lion*, *Perceval ou le conte du Graal*), quelli di Goffredo di Monmouth (*Storia del re di Britannia* e *La profezia di Merlino*) e quelli di Robert di Boron. Gli scritti di quest'ultimo, in particolare, saranno rilevanti, in quanto, assieme a quelli di Chrétien, daranno vita a un profondo ideale cavalleresco connesso con la ricerca del perduto “Graal”.

Abbiamo visto come il tema graalico sia di fondamentale importanza per la ripresa wagneriana del Tannhäuser, costituendo un *topos* fondamentale della sua opera. Un medesimo ruolo, in questo senso, viene svolto da tale tema – non casualmente – anche nell'opera di Andrea da Barberino.

¹⁸ Cfr. Bernardo di Clairvaux, *Il libro della nuova Cavalleria, De laude novae militiae*, Roma 2004, con relativa bibliografia.

¹⁹ Cfr. Alano di Lille, *Liber Poenitentialis*, Louvain-Lille, 1965; per un approfondimento delle tematiche, rimando a C. Vasoli, *Due studi per Alano di Lille*, in “Bollettino dell'Istituto Storico per il Medioevo”, 1961.

²⁰ Cfr. Giovanni di Salisbury, *Policratus*, Oxford, 1909; Idem, *Historia Pontificalis*, Oxford, 1927. Cfr. anche l'ottimo studio di J. Flori, *La Chavalerie selon Jean de Salisbury*, in “Revue d'Histoire ecclésiastique”, 1982, pp.35-77, con relativa bibliografia.

²¹ Cfr. Raimondo Lullo, *Libro dell'ordine della Cavalleria*, Roma 1994, con relativa bibliografia.

²² Cfr. J. Flori, *Cavalieri e Cavalleria nel Medioevo*, Milano 1999.

È qui di essenziale importanza ricordare come Andrea da Barberino, al secolo Andrea de' Mengabotti, sia stato, nella Firenze del '400, probabilmente il principale interprete e ri-scrittore, nonché traduttore, proprio delle *Chanson de Geste*, della materia di Britannia, dei romanzi cavallereschi e della cultura a essi connessa. In effetti, al pari dell'altra sua opera di ampio respiro, ovvero *I Reali di Francia*, anche *Il Meschino di Durazzo* è, fondamentalmente, una ripresa di temi connessi con la cultura della Cavalleria²³, rivisitati con il gusto dell'Umanesimo quattrocentesco e inseriti in quella *summa* della cultura fantastica rinascimentale che è il *Guerino* di Andrea.

Quando, nel 1410, Barberino compone il testo dell'opera – che per travagliate vicende editoriali (lunghe nei secoli) vedrà la pubblicazione solo nel 1473, quarantacinque anni dopo la morte dell'autore – egli compie una ripresa in chiave letteraria e fantastica, con una vera maestria stilistica, di tutta la materia cavalleresca che nei secoli precedenti era stata prodotta. Per molti versi, il ruolo culturale di Andrea da Barberino, nel Quattrocento, consistette nel recuperare, ricucire e adattare, per un pubblico culturalmente mutato in seguito all'affermazione dell'Umanesimo quattrocentesco, quella tradizione cavalleresca che, se da un lato andava storicamente esaurendosi, da un punto di vista squisitamente letterario doveva ancora svolgere in Europa una funzione culturale molto significativa.

Come accennavo, il destino editoriale dell'opera di Andrea fu, nel corso dei secoli, assai accidentato. La versione circolata del testo per lunghissimo tempo, infatti, fu basata sulla famosa edizione “Venezia 1785”, pubblicata *con licenza superiore*, ossia sotto la supervisione della censura della ortodossia cattolica, la quale dovette mettere pesantemente mano al testo di Andrea, riportato alla sua forma originaria solo in edizioni moderne assai recenti. In particolare, quale *exemplum*, possiamo ricordare come lo stesso termine “Sibilla”, usato molteplici volte, per ovvi motivi, nel corso del testo, fosse stato censurato e sostituito con termini meno “pagani”, e aventi una accezione più chiaramente dispregiativa, quali “Alcina” o “Fatalcina”²⁴.

È utile tenere presente questo tratto “eversivo” del testo di Andrea da Barberino, in quanto esso mostra come, in quest'opera, ebbero a incontrarsi elementi cristiani ed elementi pagani o eterodossi – dato che infatti la complessa simbologia mistica della fata Sibilla, somma di eterogenei sostrati culturali, mostra su molteplici livelli. La forte presenza della cultura pagana correlata a quella cristiana è evidente, d'altronde, nei Monti della Sibilla, anche dai toponimi: si pensi al caso emblematico de “l'Infernaccio”, o del “lago di Pilato”²⁵.

La fata Sibilla è sempre portatrice, simbolicamente, di una ambiguità irriducibile: ella è al contempo la ieratica custode di salvifici segreti sapienziali, e l'ammaliatrice maledetta in grado di condurre alla dannazione con le sue arti d'amore. Eretica ed erotica, la Sibilla rispecchia, in questo suo aspetto, quell'incontro fondamentale tra cultura pagana e cultura cristiana, scontro culturale spesso cruento, sul cui sfondo si

²³ Cfr. l'indagine delle fonti in P. Rajna, *Ricerche intorno a “I Reali di Francia”*, Bologna 1872.

²⁴ Sul tema, cfr. I. Livigni, *Da Sibilla a incantatrice: la Fata Alcina*, in *Le terre della Sibilla*, cit., pp. 25-30.

²⁵ G. Menghini, *Il mistero del Lago di Pilato*, Perugia, 2005.

svolge l'intera vicenda di Guerino per il suo passaggio nella Marca, alla ricerca della Grotta della Fate.

È importante ricordare come, presso la Biblioteca di Montemonaco, alle pendici del Monte Sibilla, sia conservato una pergamena, datata 1452, in cui l'Inquisizione istruiva un processo contro gli abitanti del borgo (poi prosciolti), in quanto rei di aver aiutato "cavalieri e negromanti provenienti da ogni dove", ad accedere ai luoghi dei Monti Sibillini, per esercitarvi "la nobile arte dell'alchimia"²⁶: ovvero riti, credenze e attività estranee (o ancor peggio deviate) rispetto al credo ortodosso della Cristianità.

Sulla medesima linea, in quegli anni, si pone il resoconto del francescano Bernardino Bonavoglia, che ebbe a notare che "*Ad hunc locum [i Monti della Sibilla] veniunt homines diabolici de propinquis et remotis partibus*"²⁷.

Nell'opera di Andrea da Barberino, nella quale proprio sui Monti Sibillini viene posto il fulcro narrativo della vicenda, tale retroterra magico-pagano, che intride la cultura popolare di questi luoghi, è presente su più livelli. Non poteva essere altrimenti, dato il portato di quest'opera: essa è una fantasmagorica, monumentale *summa*, come ho detto, della cultura fantastica del Quattrocento; vi ritroviamo la mitologia classica, la mitologia cristiana e quella orientale, per quanto era allora conosciuta, compendiate a formare l'ambiente narrativo di quella che è, fondamentalmente, una storia cavalleresca. *Il Guerin Meschino* è la storia di un Cavaliere alla ricerca del Graal: e in tale senso occorre intendere l'incontro, descritto così icasticamente da Andrea, di Guerino con la fata Sibilla.

La vicenda narrata nell'opera è nota: Guerino, nato da Milone, re di Durazzo, e dalla moglie Fenisia, viene affidato dai genitori a una balia, per poi essere rapito, venduto ai pirati, da questi ai Greci, e infine comprato all'Imperatore di Costantinopoli, perché faccia da compagnia a suo figlio Alessandro. I due, tuttavia, crescendo, diventano amici, al punto che Alessandro, anche per via delle straordinarie virtù guerresche e culturali dimostrate da Guerino – che allora si chiama ancora "Meschino", non conoscendo il suo nome e la sua origine – decide di affrancarlo e di tenerlo a corte. A corte – come capita sempre ai cavalieri – Guerino, detto il Meschino, si innamora di Elisena, sorella di Alessandro, figlia dell'Imperatore. Innamorandosi di costei, Meschino decide di partecipare a un torneo che l'Imperatore decise di indire per maritare sua figlia. Essendo un grande guerriero, Meschino vince, vestito da cavaliere mascherato; ma, al momento di palesare la sua identità, deve confessare il fatto di ignorare le proprie origini, cosa che gli impedisce di sposare Elisena. La mano della giovane viene quindi chiesta all'Imperatore da due principi arabi. All'opporsi dell'imperatore alla richiesta, essi stringono d'assedio Costantinopoli. E lo stesso Guerino a salvare la città dall'assedio. Ma, alla fine dei combattimenti, questi deci-

²⁶ Cfr. G. Vitalone, L. Sanino, *La Cultura Sibillina: Un Centro di attrazione tra realtà e leggenda nell'Europa dal Medioevo e Rinascimento*, in *Le Terre della Sibilla*, cit., pp. 31-44.

²⁷ Cfr. A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo*, Firenze 1993, p.385.

de di lasciare la corte imperiale e andare per il mondo alla ricerca della sua origine, dell'identità dei suoi genitori e, di conseguenza, del suo destino. All'età di vent'anni, egli lascia la corte e si mette sulle tracce di se stesso. Parte per trovare la sua identità. Guerino parte per capire chi è: Meschino va alla ricerca di Guerino.

Dopo questo antefatto, che costituisce il primo degli otto libri nei quali il testo è suddiviso, ha inizio la storia vera e propria, narrata con i fantasmagorici accenti che fanno di quest'opera quella *summa* di cultura fantastica di cui ho detto. Dopo aver girovagato per "l'Asia, l'Africa e l'Utopia", cioè per tutto il mondo conosciuto, Meschino giungerà finalmente nella Grotta delle Fate, una sorta di "ombelico dell'universo" geograficamente situato nei monti della Marca, all'interno della quale la Sibilla potrà svelargli la sua vera origine.

Si tratta del fulcro tematico-narrativo dell'intera vicenda, descritto nel Libro V, il quale rappresenta davvero una *Zäsur* all'interno del testo: tutta la vicenda precedente è una preparazione alla "esplorazione sapienziale" che Guerino compie nella Grotta delle Fate, così come tutto ciò che ne segue ne è una diretta conseguenza. L'incontro del Cavaliere con la Fata è decisivo da ogni punto di vista: è tramite tale incontro che Guerino, affrontando fantastiche diavolerie d'ogni sorta, potrà riscoprire la propria identità; è per via di tale incontro, al contempo, che egli dannerà la propria anima, ponendo la necessità del viaggio a Roma per implorare il perdono papale.

In effetti, così come la prima parte dell'opera non è che una ricerca della Grotta delle Fate, la seconda parte è una conseguenza di tale ricerca, consistente nella ricerca del perdono per gli atti compiuti, e nella lunga espiazione che esso implica. Le peregrinazioni di Meschino – ormai divenuto Guerino – non cessano infatti a seguito dell'incontro con la Fata. Esse proseguono in luoghi sconosciuti, meravigliosi e terribili, per un cammino redentivo che, conformemente al volere papale, lo porterà sino al "pozzo di Saint Patrick", nell'isolotto di Lough Derg, nell'attuale contea del Donegal, in Irlanda. Contraltare della Grotta delle Fate, "il pozzo" irlandese è, proprio come la grotta marchigiana, un antro montagnoso in cui, secondo le leggende tradizionali, sono situate le porte di un "altro mondo" – mondo infernale (e dunque dannante) quello sibillino, purgatorio (e dunque redentore) quello irlandese.

Questo accento che pongo sulla presenza del pozzo irlandese nella vicenda di Guerino risulterà, tra breve, di importanza fondamentale per la mia proposta ermeneutica.

Vorrei per ora anzitutto notare come, in ogni suo aspetto, quella di Guerino si presenti come una vicenda cavalleresca: si tratta di una *quête*, tipica della cavalleria medievale. Quella di Guerino è una "cerca", che è anche una ricerca di sé, come in ogni storia di cavalleria. Lo scritto del Barberino riprende i temi portanti della cultura letteraria cavalleresca – il perseguimento dell'onore, la cerca della verità in un Graal, l'amore come redenzione, la lotta con il male e con il peccato, il gusto per l'avventura e, soprattutto, quello per il fantastico – declinandoli nella cultura dell'Umanesimo del Quattrocento.

Quanto detto sin qui conduce ad alcune rilevazioni significative, la prima delle quali consiste proprio nell'osservare il ruolo culturale di Andrea da Barberino nel suo tempo: egli non era un pellegrino che viveva in eremitaggio a Tofe di Montemonaco,

il quale avrebbe potuto ripetere una leggenda ascoltata a livello popolare nei suoi luoghi nati; Andrea era un intellettuale di spicco – nel suo tempo uno dei più dotti in materia cavalleresca – nella Firenze rinascimentale, centro culturale di tutto l'Occidente: la Firenze di Marsilio Ficino. Dunque, la tematica della Sibilla Appenninica godeva di grande fama nella intera cultura del XV secolo, tanto da assurgere a momento fondamentale della *summa* della cultura fantastica dell'epoca. In secondo luogo, e correlatamente, la rielaborazione che Andrea fa di questo mito che preesiste al suo racconto è una rielaborazione che utilizza a piene mani, in modo diremo “strutturale”, tematiche, linguaggi e significati della cultura cavalleresca, che egli ben conosceva.

D'altronde, quel documento del 1452, cui ho già fatto cenno, riguardante il processo d'inquisizione istruito contro le genti di Montemonaco, si riferisce chiaramente a uomini “provenienti da ogni dove” ai Monti della Marca – laddove “provenienti da ogni dove” voleva davvero significare da ogni parte di “Utopia” –, riferendosi, con questa espressione, in primo luogo, a cavalieri. Questi cavalieri non giungevano certo ai Monti Sibillini per motivi turistici. La loro era una cerca non dissimile da quella del Guerino: una ricerca della verità, rappresentata simbolicamente dal Graal, una ricerca di sé seguendo il sentiero del Nazzareno per vie perigliose e avventurose, talvolta – come in questo caso – proibite.

In questo senso, occorre tenere presente la mai troppo citata testimonianza storico-letteraria di Antoine de La Sale, cavaliere, pedagogo, scrittore provenzale che, in quel mirabile scritto che è *Le Paradis de la Reine Sibille* – a un tempo componimento cavalleresco, resoconto etnografico e racconto fantastico – ci dà notizie dettagliate sulle motivazioni che mossero il suo viaggio da Parigi a Montemonaco nel 1420, i fatti che vi si svolsero, le idee che lo ispirarono. Non solo: Antoine, in un francese quattrocentesco leggiadro e piacevolissimo, ci dà altresì notizia di cavalieri giunti a queste Montagne prima di lui, cavalieri tedeschi o inglesi²⁸.

Nel Quattrocento, negli stessi anni della stesura del *Meschino*, la Grotta delle Fate è, anche storicamente, meta della cerca di Cavalieri cristiani. Antoine de La Sale – lo comprendiamo dallo straordinario scritto che ci ha lasciato – compie, spiritualmente, un viaggio non dissimile da quello di Guerino: un viaggio cavalleresco.

Tra tardo Medioevo e Rinascimento, cioè quando Andrea scrive la sua storia e Antoine intraprende il suo viaggio, i Monti della Sibilla sono dunque un luogo celeberrimo della cultura occidentale, un luogo temuto quanto desiderato, aborrito quanto esaltato. Ne sono testimonianza le grandi opere letterarie del tempo che in qualche modo intrattengono un legame con la cultura cavalleresca²⁹.

“[...] o fosse sacro alle nursine grotte, / fece far dai demoni in una notte”, scrive

²⁸ Cfr., su questo specifico tema, D. Kraack, *La caccia all'onore e all'avventura come motivo dei viaggiatori del tardo medioevo: Antoine de La Sale e la Grotta della Sibilla Appenninica*, in *Le Terre della Sibilla Appenninica*, cit., pp. 45-56.

²⁹ Cfr., per un quadro generale, M. Montesano, “*Sacro alle nursine grotte*”. *Storie di fate, cavalieri, negromanti nei Monti Sibillini*, Ascoli 2003.

Ariosto in un passo dell'*Orlando Furioso*³⁰, parlando di questi luoghi. Dal canto suo Luigi Pulci, che visitò in vita le Montagne della Sibilla in più di una occasione³¹, ebbe a dire in alcuni famosi versi del suo *Morgante*: “Così vo discoprendo a poco a poco / ch'io sono stato al Monte Sibilla / che mi pareva alcun tempo un bel giuco: / ancor resta nel cuor qualche scintilla / di riveder le tanto incantate acque / dove già l'ascolan Cecco mi piacque”³².

Altra illustrissima testimonianza di forte interesse ci giunge da Enea Silvio Piccolomini, il futuro papa Pio II, finissimo letterato e pensatore, amico intimo di Nicola Cusano, il quale in una sua lettera, datata 1431, scrive al fratello Giorgio con il suo sempre elegante latino: “[...] *Ubi praeruptus mons ingentem speluncam facit, per quam aquae fluunt. Illic memini audisse me striges esse et daemones ac nocturnas umbras, ubi, qui audaces animo sunt, spiritus vident alloquunturque et artes ediscunt magicas; haec non vidi nec vidisse curavi, nam quod peccato discitur, melius esse ignorasse*”³³. Soprattutto per questa suo ultimo pensiero, le osservazioni di Enea Silvio risulteranno preziose per le conclusioni che svolgeremo.

Alla luce delle testimonianze sin qui citate, dal documento di Montemonaco del 1452 all'Ariosto, dal Pulci a questa epistola di Piccolomini, possiamo senza dubbio offrire due rilevazioni fondamentali: in primo luogo, ai Monti della Sibilla, come luogo mistico-simbolico prima che geografico, spetta un ruolo di grande importanza nella cultura europea del XV secolo; inoltre, la leggenda del Guerin Meschino, che trova in Andrea da Barberino la sua redazione italiana più antica, è fondamentalmente connessa con il bagaglio della cultura cavalleresca, che Andrea reinterpreta, congiungendolo significativamente con tradizioni folklorico-mitologiche preesistenti. Il significato mistico, magico e mitopoietico della simbologia della fata Sibilla, può e deve quindi essere inteso correlatamente alla cultura cavalleresca.

Come ho detto, è questo legame con la cultura della Cavalleria, che può risultare centrale per tentare un possibile suggerimento critico che possa far comprendere l'origine del mito e, da essa, il suo significato filosofico. Ponendo l'accento sulla cultura cavalleresca, e specificamente sulla materia di Britannia, di cui Andrea fu uno dei maggiori interpreti europei nel tempo dell'Umanesimo, si ripresenta alla nostra attenzione di studiosi l'ipotesi che a suo tempo Luigi Paolucci³⁴, seguendo una precisa tradizione interpretativa³⁵, proponeva riguardo il rapporto tra la leggenda di Guerin e il Tannhäuser.

Lo storico e letterato di Montemonaco intese “capovolgere” l'impostazione stori-

³⁰ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, XXXIII, 3-4 (a cura di E. Bigi), Milano 1982.

³¹ Su questo dato, cfr. P. Rajna, *Nei paraggi della Sibilla di Norcia*, in Aa.Vv., *Studi dedicati a Francesco Torraca*, Napoli 1912, pp. 233-253.

³² Luigi Pulci, *Morgante*, XXIV, 111-112, (a cura di D. Puccini), Milano 1989.

³³ Enea Silvio Piccolomini, Pii Pontificis Maximi, *Epistolae I*, 46, in *Opera quae extant omnia*, Basilea 1551.

³⁴ Cfr. L. Paolucci, *La Sibilla Appenninica*, Firenze 1967, soprattutto le pp. 35 sgg.

³⁵ G. Paris, *La légende du Tannhäuser*, in “*Légendes du Moyen âge*” (1903), pp. 113-145; K. Nyrop, *Tannhäuser i Venusbjerg*, Copenaghen, 1909.

grafica dominante, la quale vedeva una discendenza germanica – dal Tannhäuser, appunto – del mito di Guerino. Con acume originale, Paolucci, sulla scorta di vari studi che avevano preceduto il suo, ipotizzò che il Barberino si fosse ispirato a “qualche fonte ignota, così che il tema estraneo del paradiso e del cavaliere gaudente potrà essere stato inserito dall’Autore con i debiti adattamenti accanto alla tradizione della Sibilla appenninica”³⁶. Questa “fonte ignota”, considerata la tematica e il profilo intellettuale di Andrea, può non senza ragioni ipotizzarsi essere di matrice cavalleresca. Più specificamente, di quella materia di Britannia che il Barberino ben conosceva, e di cui numerosi accenti fondamentali sono presenti nel *Meschino di Durazzo*. In questa prospettiva, la tesi sostenuta a suo tempo da Paolucci, sulla scorta di Gaston Paris, Fernand Desonay e Karl Nyrop, riguardo una origine celtica della leggenda, assume maggiore forza e un più specifico significato. Paolucci, sulla scorta degli altri studi, “opponendosi all’opinione di una origine strettamente germanica della leggenda”, sostiene che “si tratti di un antico mito celtico, la cui forma primitiva era il soggiorno di un mortale nel regno di una Dea. Questa leggenda, moralizzata dalla Chiesa e passata in Italia con la materia di Britannia, sarebbe stata accolta da Andrea nel suo romanzo. Quindi, sviluppatasi intorno alla grotta della Sibilla, ed emigrata verso il 1500 dall’Italia in Germania, nel 1500 avrebbe subito dai Tedeschi l’aggiunta del rifiuto estremo di perdonare il peccatore (appendice schiettamente luterana propria della leggenda del Tannhäuser)”³⁷.

Da quanto detto sin qui nel presente intervento, la visione di Paolucci appare tutt’altro che stravagante, e anzi assume vari punti di interesse. Essa combacia con il fatto che il più antico documento cui Wagner attinse per la sua celebre riscrittura del Tannhäuser fosse un Lied del XVI secolo: e in effetti il rifiuto papale nella leggenda del Cavaliere di Salzbürg, così come la simbologia della verga che fiorisce, posseggono un valore simbolico direttamente rimandante al concetto luterano di “grazia” (siamo dunque in epoca posteriore al tempo di Andrea). Inoltre, e soprattutto, quei caratteri cavallereschi che abbiamo osservato nel *Meschino*, così come il ruolo culturale di del Barberino, corroborano l’ipotesi di una sua familiarità con quella materia di Britannia, che si sarebbe mescolata con la preesistente tradizione italica della Sibilla Appenninica, per dare vita alla storia di Guerino.

Su questi presupposti, l’idea di Paolucci, che segue la linea interpretativa di cui si è detto, appare come un sentiero di ricerca pertinente e significativo per gettare luce sulla origine storica del mito del Cavalier Guerino e della fata Sibilla, al fine di comprenderne il portato filosofico.

Tuttavia, né Paolucci, né gli studiosi da cui egli prende le mosse per la sua ardita ipotesi, specificano una possibilità cui guardare per prendere in esame un mito celtico ben preciso, al fine di svolgere una analisi comparativa con le leggende di Guerino e del Tannhäuser. In questo senso, io intendo proporre una possibile risposta – priva di qualsivoglia presupposto storico, ma utilizzata *sic et simpliciter* quale via privilegiata per giungere al significato filosofico della leggenda di Guerino e della fata

³⁶ L. Paolucci, op. cit., p. 37.

³⁷ *Ibid.*

Sibilla – facendo cenno al celebre mito celtico del cavaliere errante Oisín³⁸.

Questo famoso mito di origine irlandese si presenta come un necessario oggetto di osservazione, considerate le forte similarità che esso mostra con i miti di Guerino e del Tannhäuser. Inoltre, esso è legato alla tradizione della Cavalleria che informerà la materia di Britannia (lo stesso Oisín è un cavaliere-poeta errante); alla tradizione di Saint-Patrick e del pozzo nel Lough Derg; e all'epocale incontro tra tradizione magico-pagana e verbo cristiano. Si tratta, in tutti questi casi, di topiche che, come abbiamo osservato, sono connesse in modo essenziale con il mito di Guerino.

Oisín, il cui personaggio leggendario ebbe una vastissima fortuna letteraria, conoscendo celebri trasposizioni da Macpherson e William Butler Yeats, occupa un ruolo centrale della mitologia irlandese, avendo un aspetto preminente nel "Ciclo Feniano"³⁹, del quale egli è, in buona parte, anche il narratore.

Secondo la leggenda, Oisín nacque dal grande guerriero Fionn mac Cumhaill, signore dei cavalieri Fianna, e dalla fanciulla Sabdh. Costei era stata tramutata in cervo dal Druido Fer Doirich; Fionn, nel corso di una battuta di caccia la cattura, senza però farle del male. Ella riacquista fattezze umane, e i due si innamorano. Sabdh di lì a poco rimane incinta di Oisín, ma prima di poter partorire viene nuovamente tramutata in cervo e fugge tra i boschi. Il bimbo umano nascerà da una cerva, e vivrà sul orfano sul monte Ben Bulbin, nell'Irlanda occidentale. Oisín (nome gaelico che significa appunto cerbiatto) scoprirà la propria origine e la propria identità solo dopo molti anni, a seguito di una sua permanenza nel "*Tír na nÓg*" (il paradiso della mitologia celtica), in compagnia della fata Niamh, innamoratasi di lui, com'è narrato in una celebre *echtra* ("cantico").

Dopo tre anni passati nel *Tír na nÓg*, Oisín, preso da pentimento per aver lasciato la sua terra, deciderà di tornare in Irlanda; tuttavia, durante i tre anni trascorsi nel *Tír na nÓg*, ne sono passati trecento sulla terra. In groppa al cavallo alato Embarr, Oisín decide di tornare sulla terra per espiare la colpa di aver abbandonato e dimenticato la sua missione di cavaliere. Ma, non appena tocca terra, i trecento anni che non aveva vissuto gli piombano addosso, trasformandolo in un vecchio agonizzante. Mentre Oisín è morente, a un passo dal non aver redento il suo destino, compare Saint Patrick, evangelizzatore d'Irlanda, che gli concede il perdono, rivelandogli la sua vera identità. Da quell'incontro fondamentale – metafora dell'incontro tra la visione cristiana e il retroterra druidico d'Irlanda – sarebbe sorto il famoso simbolo della croce celtica, in cui il simbolo della Cristianità (la croce) incontra quello della cultura druidica pagana (il sole).

Le similarità con le narrazioni leggendarie di Guerino e Tannhäuser sono potenti: in

³⁸ Per uno sguardo d'insieme sul complesso mito di Oisín: cfr. R. Coghlan, *Pocket Dictionary of Irish Myth and Legend*, Belfast, 1985; O. hOgain, Daithí, *Myth, Legend and Romance: An Encyclopedia of the Irish Folk Tradition*, Dublin, 1991; D. Thompson, *The Gaelic Sources of Macpherson's Ossian*, Dublin 1952; M. Cataldi (a cura di), *Antiche storie e fiabe irlandesi*, Milano 1985.

³⁹ Il "Ciclo Feniano" è uno dei quattro cicli di cui è composta la mitologia irlandese (Ciclo Feniano, Ciclo Mitologico, Ciclo dell'Ulster, Ciclo storico). Esso è costituito da un corpo letterario in prosa e in versi, nel quale vengono narrate le gesta del guerriero Fionn mac Cumhaill (padre di Oisín) e dei suoi guerrieri, i Fianna Éireann. M. J. Green, *Dizionario di mitologia celtica*, Milano, 2003, pp. 134 sgg.

tutti e tre i casi un Cavaliere, chiamato a compiere una missione che consiste nel ritrovare la sua identità perduta, per arrivare al proprio scopo passa un periodo in un “paradiso infernale” in compagnia di un essere femminile soprannaturale il quale, da un lato, fa cenno alla sapienza che il Cavaliere sta cercando e, dall’altro, minaccia la sua perdita totale per causa dell’amore erotico.

Ciò che nella storia di Guerino narrata dal Barberino è la Grotta delle Fate corrisponde al *Venusberg* di Tannhäuser e al *Tir na nÓg* di Oisín: luoghi fuori dallo spazio in cui scorre “un altro tempo” rispetto a quello mondano, e nei quali gli eroi sono ammessi a seguito di prove clamorose; luoghi meravigliosi, dai quali – per pentimento in nome di un destino trascendente – gli eroi decidono, in un dato momento, di fuggire. Allo stesso modo, ciò che per Guerino è la fata Sibilla corrisponde alla dea Venere di Tannhäuser e alla ninfa Niamh di Oisín: in tutti e tre i casi queste donne immortali irretiscono, per amore, l’eroe nei loro regni, minacciando la loro perdizione definitiva, e tuttavia rivelando il sentiero fondamentale per la cerca che essi svolgono. Infine, in tutti e tre i casi, siamo di fronte a storie di matrice cavalleresca, che condividono i temi comuni portanti di questa cultura.

Parrebbe di essere davvero di fronte a un medesimo mitema, declinato in tre differenti narrazioni folkloriche, a seconda del contesto di riferimento. Il mitema è quello di un Eroe mortale, più precisamente un cavaliere, il quale, per compiere il proprio destino e reperire la propria identità dispersa, spende un periodo della propria vita in un paradiso infernale in compagnia di una Dea immortale, custode e portatrice, a un tempo, di sapienza e perdizione, sino a che un percorso redentivo, svolto alla luce di quella esperienza, lo porterà al compimento della cerca della propria identità.

Se mettiamo insieme i pezzi del puzzle sin qui raccolti – il legame di Andrea da Barberino con la materia di Britannia; il tratto squisitamente cavalleresco del *Meschino di Durazzo*; la tarda datazione del Tannhäuser e le sue caratteristiche; l’ipotesi di una derivazione “celtica” del mito originario offerta da Paolucci e altri studiosi – il quadro che ci si presenta di fronte è quello del percorso di un mitema che, di volta in volta fondendosi con le tradizioni popolari-leggendarie di riferimento, compie un percorso ben preciso.

Come molti altri *topoi* – tra i più celebri: quello graalico – il mito di Oisín, di natura cavalleresca sin dalla sua formulazione nel Ciclo Feniano, sarebbe passato alla Materia Britannia, giungendo a far parte di quella cultura della Cavalleria che sarebbe giunta in Italia e di cui Andrea da Barberino, nel XV secolo, fu un fine interprete e traduttore; tale leggenda sarebbe stata declinata dallo scrittore toscano mescolandola con la tradizione popolare preesistente di una Sibilla Appenninica nei Monti della Marca; la leggenda, così formulata, sarebbe poi stata trasmessa in Germania e “luteranizzata”, per essere fusa con la vicenda di Tannhäuser – fusione della quale Wagner, quattro secoli dopo la morte di Andrea, avrebbe fatto tesoro per il suo capolavoro.

Questa ipotesi genealogica dello sviluppo del nostro mitema – storicamente si tratta di nulla più di una ipotesi, della quale qui mi servo come possibilità di ricerca per reperire il significato filosofico del mito del Cavaliere e della Fata – apre di certo prospettive interessanti e nuovamente feconde, riguardo la tesi del retroterra celtico

della storia del Guerin Meschino.

Questa tesi potrebbe essere altresì corroborata da altri dati culturali che parrebbero connettere la cultura dei Monti della Sibilla all'universo leggendario irlandese.

Oltre al già citato legame "indiretto" tra Andrea da Barberino e la mitologia celtica – connessi tramite il riferimento comune alla materia di Britannia – potrebbe sottolinearsi come, tanto nei Monti della Sibilla che nelle montagne irlandesi che fanno da sfondo alla vicenda di Oisín (cioè il Ben Bulbin), ciò a cui assistiamo è un epocale incontro tra un retroterra magico-pagano e il verbo cristiano. Se da un lato è vero che tale incontro, in area irlandese, avviene in modo sincretico (come simboleggia la croce celtica), mentre in area italico-sibillina esso avviene in maniera oppositiva, siamo tuttavia di fronte al medesimo processo culturale, che infatti, proprio come nel mito di Oisín, mostra nella narrazione di Andrea da Barberino alcuni tratti fondamentali, soprattutto per quanto concerne la irriducibilmente ambigua simbologia mistica della fata Sibilla nel suo incontro con il Meschino.

L'aspetto sapienziale-redentivo della Sibilla è di certo cristiano, così come pagano è il suo potere erotico-dannante nei confronti dell'eroe. Così, quando Guerin riesce a far proprio il primo aspetto della fata, transcendendo il secondo, la sua vittoria è anche, traslatamente, il trionfo del Cristianesimo sulle forze pagane. Si tratta esattamente del medesimo motivo espresso dalla parte finale della storia di Oisín, nel suo incontro con Saint Patrick (episodio reso celebre da una immortale opera di Yeats⁴⁰). Altro punto di legame tra i Monti della Sibilla e la mitologia leggendaria d'Irlanda è senza dubbio costituito dal *topos* delle fate. La "fata", quale creatura mitologica e appartenente al folklore tradizionale europeo⁴¹, possiede il principale bacino di sviluppo proprio in Irlanda e nel mondo celtico, dove innumerevoli sono le leggende e le narrazioni che ne parlano⁴². È immediato notare come le fate siano anche al centro della cultura tradizionale fantastica dei monti della Marca. La Sibilla stessa è nota anzitutto come "la Regina delle fate" (epiteto attribuito nella tradizione celtica a Mab, la cui dimora è tradizionalmente posta in quel medesimo monte Ben Bulbin nel quale sono ambientate le storie di Oisín), e numerose sono le storie, ambientate tra i Monti Sibillini, relative a vicende incentrate su storie di fate.

Come le fate, anche le figure mitologiche dei folletti parrebbero costituire un possibile punto d'incontro tra l'Irlanda e i Sibillini. I celeberrimi "Leprechauns" irlandesi⁴³, infatti, per più di un aspetto – dal vestiario, alle abitudini, ai rapporti con gli umani, alle dimensioni – si pongono come il preciso corrispettivo di quelli che, in

⁴⁰ W. B. Yeats, *The Wanderings of Oisín and How a Demon Trapped Him*, Dublin, 1889.

⁴¹ Sul tema delle fate, oltre ai già citati scritti di Marie-Luise von Franz, Yeats e Katherine Briggs, rimando, per un orientamento, a: C. S. Lewis, *The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*, Oxford, 1964, pp. 33 sgg.; B. Froud, A. Lee, *Fairies*, New York, 1978; L. Harf-Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Milano 1989; per il legame con la figura della Sibilla, utile lo studio di H. W. Parke, *Sibille*, Genova 1992; cfr. anche il sempre importante scritto di H. P. Locercraft, *Sulle fate in In difesa di Dagon e altri saggi sul fantastico*, Varese 1994.

⁴² Cfr. su questo tema, lo studio esaustivo di V. Carrassi, *Il fairy tale nella tradizione narrativa irlandese. Un itinerario storico e culturale*, Bari 2008.

vernacolo ascolano-fermano-maceratese vengono definiti “li Mazzamurelli”⁴⁴. Questi ultimi sono creature descritte dalla tradizione popolare, soprattutto orale, in storie che sembrano ricollegarli direttamente ai Leprechauns d’Irlanda⁴⁵.

Infine, si ricordi come, nella narrazione di Andrea da Barberino, quando Guerino, reo di aver trascorso un periodo della sua esistenza nella Grotta della fata Sibilla, deve espia-
re la sua colpa, viene mandato dal Papa proprio in Irlanda, presso il pozzo di quel Saint Patrick, nel Lough Derg, il cui incontro con Oisín costituisce il centro tematico fon-
damentale che connette il mito celtico con quello marchigiano di Guerino.

Tali suggerimenti concernenti il “retroterra celtico” dell’opera del Barberino voglio-
no anzitutto valere come punti di riferimento per un possibile percorso che legga in
maniera comparativa i miti di Guerino, Tannhäuser e Oisín, considerandone la comu-
ne radice cavalleresca. Al di là della bontà storica di una tale ipotesi – tutta da dimo-
strare e tuttavia, per quanto detto nel presente intervento, non scartabile *a priori* – ciò
che qui ci interessa è la rilevazione filosofica che concerne l’episodio dell’incontro
tra il cavaliere e la fata narrato nel *Meschino di Durazzo*. Tenendo presente il fonda-
mentale valore filosofico e antropologico che il “mito” assume nella prospettiva sug-
gerita da Jung e Kerény nel loro celeberrimo e fondamentale saggio⁴⁶, l’episodio nar-
rato dal Barberino riguardante l’incontro tra il cavalier Meschino e la Sibilla si
mostra come pregno di rimandi speculativi.

Osservando in modo comparativo i tre miti di cui si è parlato, non si può non notare
come essi presentino un significato di fondo che, nella cultura occidentale, è stato
anzitutto espresso nell’*Odissea* omerica, allorquando l’eroe mortale per antonomasia
(una sorta di “cavaliere del mare), Odisseo, viene tenuto prigioniero per amore,
nell’Isola di Ogigia, dalla Dea Calypso. Come Guerino, come Tannhäuser e come
Oisín nella Grotta delle Fate, nel *Venusberg* e nel *Tir na nÓg*, Odisseo vive, nell’iso-
la di Ogigia, la prigionia di un “paradiso infernale”, nel quale una Dea – Calypso, cui
corrispondono la fata Sibilla, Venere e Niamh – lo tiene prigioniero eroticamente. E
Odisseo, al pari dei tre cavalieri presi in esame, potrà infine compiere il proprio desti-
no proprio grazie alla *sapientia* di quella Dea che avrebbe potuto significare la sua
eterna perdizione. Perdizione di carattere mistico-morale, nell’apparato cristiano
degli altri tre miti, ma che nel caso di Odisseo si configura nella fatale promessa

⁴³ Oltre le già citate opere di Yeats, Briggs, Crocker sul tema, cfr. W. F. Kane, *Notes on Irish Folklore* in
“Folklore” 28 (1), pp. 87–94; e, soprattutto, il fondamentale contributo di F. Speranza Wilde, *Ancient
Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland*, London 1887.

⁴⁴ Tra le pochissime opere scritte cui si fa riferimento ai Mazzamurelli, per cui occorre tenere presente
in primo luogo fonti di tipo orale, cfr. C. Pigurini Beri, *Religione e Magia tra le Montagne di Camerino*,
Camerino 1889 (terza parte). Cfr. anche A. M. Eustacchi Nardi, *Contributo allo studio delle tradizioni
popolari marchigiane*, Firenze 1958; L. Mannocchi, *Feste, costumanze, superstizioni popolari nel cir-
condario di Fermo*, Fermo 1920; C. Pigurini Beri, *Costumi e superstizioni dell’Appennino marchigiano*,
Città di Castello 1889; G. Ginobili, *Folklore marchigiano*, Macerata 1963; G. Crocioni, *La gente mar-
chigiana nelle sue tradizioni*, Milano 1951.

⁴⁵ Cfr. G. Beccaria, *I nomi del mondo. Santi, demoni, folletti e parole perdute*, Milano 2000.

⁴⁶ C. G. Jung, K. Kerény, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, Amsterdam-Leipzig 1942.

d'immortalità che la Dea fa all'Eroe, come Omero narra.

Odisseo rifiuta la promessa di Calypso, così come Guerino evade dalla Grotta, come Tannhäuser lascia l'abbraccio di Venere, e come Oisín abbandona Niamh. Ciò significherà per Odisseo, come per gli altri eroi, un compimento del proprio destino, a seguito di una impresa straordinaria; compimento del proprio destino, il cui senso ultimo altro non è che una scoperta-affermazione della propria identità. L'*Odissea*, in effetti, vista da una prospettiva ermeneutica di tipo antropologico, altro non è che la vicenda eroica dell'Io che, nel mare della dispersione del Sé, riesce a giungere alla propria "isola natale": cioè alla propria identità, incarnata nelle coordinate del regno (Itaca), della sposa (Penelope) e della discendenza (Telemaco), ovvero i parametri della terra, dell'amore e della genitorialità, i quali a livello psicanalitico definiscono appunto l'Io non-nevrotico⁴⁷.

Queste osservazioni ci portano a un passo dalla definizione del significato filosofico riguardante l'incontro tra il cavaliere e la fata Sibilla narrato in Andrea da Barberino. Tale significato deve essere ricercato nel senso della "cerca" espresso dalla cultura della Cavalleria. La "cerca" del Cavaliere è la ricerca di un senso del mondo, visibile soltanto attraverso il reperimento profondo della propria identità. Ogni cavaliere, sulla scorta del messaggio del Nazzareno, è un guerriero-cercatore della verità. È in questo preciso senso che occorre intendere la ricerca del Graal; ed è in questo senso che possiamo comprendere la vicenda di Guerino.

Il Graal, nella tradizione cavalleresca, non è semplicemente la coppa sacra nella quale Giuseppe d'Arimatea raccolse il sangue del Cristo inchiodato sulla croce⁴⁸. Esso possiede un significato assai più profondo, che oggi è bene riscoprire, anche di contro alle molte banalizzazioni ignoranti che ne vengono date a livello di cultura pop. Il Graal è, a livello simbolico, lo scrigno nel quale è custodito "il sangue" del Nazzareno: ossia, traslatamente, il senso salvifico del mondo, ciò che chiamiamo verità e che, in un contesto di cultura cristiana, equivale a "vita". Un Cavaliere è colui che si mette in cerca di tale "vita": egli è paolinamente in cerca della verità, una ricerca interiore e esteriore a un tempo.

È per questo motivo preciso – motivo che dobbiamo estrapolare dalla cultura cavalleresca – che Meschino si mette alla ricerca di Guerino. È per questo medesimo motivo che, il 20 di Maggio del 1420, Antoine de La Sale si mette in viaggio da Parigi alla volta di Montemonaco: non per fare un viaggio nella famosa Grotta; ma per "trovare il Graal": il senso del mondo.

Questo significato squisitamente cavalleresco della "cerca", del quale si ricorderà Tolkien per costruire il personaggio di Aragorn ne *Il Signore degli Anelli*, è la chiave di volta ermeneutica per comprendere il *Guerin Meschino* – opera che ora, avendo finalmente chiara tale espressione, possiamo ancora una volta definire come una

⁴⁷ Cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari 1991.

⁴⁸ Per una approfondimento del tema graalico, rimando ai testi, con relativa bibliografia, di R. Barber, *The Holy Graal*, London 1997; M. Polia, *mistero imperiale del Graal*, Rimini 2007.

summa della conoscenza mitologica dell'Europa del XV secolo, eco e memoria della cultura della Cavalleria.

L'incontro con la Fata assume dunque, collegato con la simbologia dello spazio ctonio-meraviglioso della "Grotta" (luogo nelle viscere dell'universo che, per questo, trascende l'universo stesso⁴⁹), il significato di una prova "pedagogica" decisiva che un Cavaliere deve compiere per diventare se stesso. Solo nel pericolo estremo, incarnato dalla fata Sibilla tramite la stratificazione culturale insita nella sua simbologia, il mortale può scorgere quella *sapientia* in cui consiste la *veritas* di cui è a caccia, in grado di svelargli la sua propria identità. Per meglio dire, l'eroe è chiamato, tramite l'incontro con la Dea, a quella che Frazer – la cui prospettiva comparativa non cessa ancora oggi di porsi come fonte di inesauribile ispirazione di studi, come nel caso del presente intervento – definirebbe "morte simbolica", al fine di attingere a una più alta rinascita⁵⁰. Si tratta di un concetto equivalente a quello di "redenzione", che Marie-Luise von Franz individua proprio nei racconti popolari concernenti le fate⁵¹: ai quali lo scritto di Andrea è ascrivibile in modo eminente.

In questo senso, lo scritto di Barberino può leggersi nella prospettiva simbolica del racconto fiabesco, con tutto ciò che questo comporta in termini di interpretazione del suo significato⁵². Il *Guerin Meschino*, letto alla luce della analisi comparativa riguardo il mito di cui è espressione, è fondamentalmente – al pari di un *fairy tale* – una fiaba d'iniziazione.

Il cavaliere che incontra la fata nei Monti Sibillini, conformemente alla simbologia insita nel genere fiabesco delle leggende folkloriche, è un episodio narrativo che, su di un piano ermeneutico di interpretazione, fa cenno al "superamento" di una prima personalità (illusoria) del protagonista, il quale accede a un più alto livello della propria identità. Tale percorso "iniziatico" si svolge tramite il passaggio nel paradiso-infernale abitato da una Dea immortale; di costei il cavaliere, trascesone l'aspetto erotico-dannativo, riesce a comprendere, trattenere, e portare via con sé nel mondo della vita, la *sapientia* sacra e salvifica di cui essa è custode atemporale nel regno incantato. Quindi, tramite l'incontro con la Dea, il cavaliere trascende la temporalità, l'illusorietà della finitudine, per attingere a una dimensione eterna della verità, della quale riesce a intridere il proprio mondo. Tale è il significato filosofico del mitema dell'incontro tra l'eroe e la dea, che Andrea da Barberino declina nella sua opera.

In questo specifico senso, la "funzione" simbolica della Sibilla, nell'incontro con il cavaliere, è esattamente parallela a quella della "fata" nella tradizione popolare europea: ella è il *medium* che – grazie alla forza dell'amore – è in grado di condurre mortali di straordinario valore da questo modo temporale all' "altro" mondo eterno e

⁴⁹ Sul tema, cfr. R. Negrini, *L'enigma italico della Regina Sybilla. Il monte, il lago e il regno sotterraneo della dea serpente nella tradizione dei monti sibillini*, in *Le Terre della Sibilla*, cit., pp. 145-166.

⁵⁰ Cfr. J. Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, London 1915.

⁵¹ Cfr. M.-L. von Franz, *The Psychological Meaning of Redemption Motifs in Fairytales*, cit.

⁵² Per il quadro interpretativo della simbologia della fiaba, mi riferisco in particolare agli studi di A. Mordini, *Il segreto cristiano delle fate*, Rimini 2007; A. Miller, *La persecuzione del bambino*, Torino 2000; B. Bettelheim, *Il Mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano 1982.

meraviglioso: e costoro, qualora riescano a “fare ritorno”, vedono un universo trasformato dalla loro esperienza meta-umana. Rischio estremo e sublime opportunità, è attraverso tale esperienza al di là di ogni possibilità empirica che gli uomini – come accuratamente spiegano gli anziani abitanti dei Monti della Marca – vengono “infatati”⁵³.

Come un cammino di montagna, il percorso che ci ha condotto a tale conclusione non sarà stato vano se, al termine del tragitto, lo spazio percorso ha in qualche modo arricchito e rinfrancato la nostra interiorità – nella fattispecie: se questo mio intervento è stato in grado, come mi ero ripromesso, di offrire un onesto contributo riguardo l’analisi di una tradizione letteraria che rende omaggio a uno dei luoghi più affascinanti, meravigliosi e magici d’Europa, i Monti della Sibilla.

Non è un caso che Antoine de La Sale, che pure nel suo ottimo resoconto ebbe a descrivere le più incredibili fantasmagorie relative alla Grotta delle fate, si dicesse soprattutto impressionato dalla bellezza dei paesaggi, la bontà dell’aria, la varietà dei fiori presenti su questi monti⁵⁴. Come se il fantastico divenisse reale, nello stesso momento in cui il reale appare fantastico⁵⁵. Per questa ragione, il “percorso cavalleresco iniziatico” di Guerino, descritto dal Barberino, si pone come una ben precisa visione filosofica del mondo.

Come avevo detto in principio, e per evitare di smarrirsi tra i tanti sentieri intrapresi in questo intervento, intendo concludere, così come avevo iniziato, con un richiamo a Richard Wagner: così come un pellegrino tra i Sibillini sa di non essersi perso, riconoscendo alla fine della strada, da una diversa angolazione, quel medesimo profilo del Vettore che aveva osservato poche ore prima, dal punto di partenza.

Forse, per quanto detto sin qui, non è senza significato il fatto che la Grotta delle Fate, in cui il Barberino ambienta il fulcro del suo monumentale scritto, e verso la quale viaggiava Antoine de La Sale, oggi sia – con ogni probabilità in modo irrimediabile⁵⁶ – crollata: come se la “sacra natura” impedisse l’accesso all’uomo moderno nel segreto dei suoi antri, dove solo arditi cavalieri pronti a realizzare il proprio destino ebbero accesso. È come se – wagnerianamente – la cultura europea, nella Modernità, fosse vittima del proprio destino. È come se la grotta fosse crollata perché non vi sono più cavalieri.

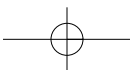
È proprio a questo punto – alla fine magnificamente tragica di un destino – che, in un’opera di Wagner, dovrebbe mostrarsi, nel sublime crescendo musicale, il significato trascendente e ulteriore delle vicende dei protagonisti. Per questo, in un certo qual senso, il nostro tempo della Modernità, non essendo più quello dei Cavalieri che

⁵³ Come riporta Giuliana Poli, citando una sua fonte orale (n. 45): “Se li ragazzi ballavano co le fate, questi sparivano, volavano! Venivano infatati”, in *L’antro della Sibilla e le sue sette sorelle*, cit., p. 179.

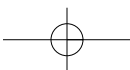
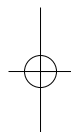
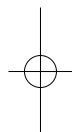
⁵⁴ Cfr. A. M. Piscitelli, *Antoine De La Sale - Viaggio nei misteri della Sibilla*, Montemonaco 1998.

⁵⁵ Per il legame tra i Monti della Sibilla e la “cultura del fantastico”, mi permetto di rimandare a un mio intervento: C. Catà, *I Monti della Sibilla nella Marca. Uno straordinario bagaglio di cultura fantastica*, in “Fantasy Magazine”, <http://www.fantasymagazine.it/rubriche/11433/i-monti-della-sibilla-nella-marca/>.

⁵⁶ G. Antonini, *La Grotta della Sibilla: La verità sotto una frana*.



penetravano la Grotta, è probabilmente quello di coloro che devono comprenderne il significato ultimo e più profondo.
È bene sempre ricordare che questo compito, benché paia meno eroico del primo, non è cosa da nulla.



VITTORIO SGARBI RACCONTA FORTUNATO DURANTI



(....) La cosa sorprendente che doveva colpire prima la fantasia di Longhi e poi quella di Zeri era quella di riconoscere in Fortunato Durante un artista che piuttosto che sembrare dei primi dell'Ottocento appare come un coetaneo di De Chirico o di Picasso, con una idealizzazione che ricorda quella dei manichini di De Chirico e poi con una scomposizione grafica che è facile accostare al cubismo e che rende sorprendente questa dimensione visionaria

che salta a piè pari un intero secolo, come se Durante fosse arrivato direttamente nel Novecento e la sua visione maturasse fuori da ogni componente stilistica che pure avrebbe potuto convenire a un autore neoclassico che si era formato alla scuola di Felice Giani e di Tommaso Minardi. (....) Abbiamo visto in Pinacoteca anche un dipinto su pietra di Fortunato Durante che riproduce la parte superiore della "Madonna di Foligno" di Raffaello, ma evidentemente per trasgredire, per partire di lì e uscire di senno o uscire da una mente ordinata quale è quella che la sensibilità neoclassica presuppone e darsi ad una dimensione visionaria che possiamo tranquillamente dire tra metafisica e surrealismo. Da questo risulta una qualità e una eccezionalità della sua esperienza che non manca di stupirci perché qualunque suo disegno noi guardiamo l'elemento di eccentricità, cioè di uscita dal centro, consente una visione che appartiene a un tempo diverso, come se avesse fatto un salto nel futuro. E questo probabilmente lo ha reso particolarmente grato ai lettori delle forme, quali erano Longhi e Zeri, che più che essere interessati alla compatibilità di un artista con il suo tempo, erano curiosi di quello che nelle opere di Durante eccipe il contesto culturale del XIX secolo. E allora può essere interessante vedere quali curiosità avesse il Durante anche nel guardare all'indietro; come si proiettava nel futuro senza sapere dove sarebbe andata la pittura, ma preludendo a De Chirico e ai cubisti, così mimava o giocava sull'unico antefatto che potrebbe essergli stato noto per la definizione della sua visione che è quello di Luca Cambiaso. (....)

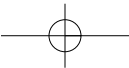
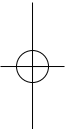
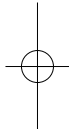
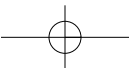
Durante è spigoloso, visionario, eccentrico, bizzarro e il suo percorso come collezionista è ciò che rende questa Pinacoteca così originale e così stimolante, come andare a ritrovare lui vivo non nei suoi disegni soltanto, ma nelle opere in cui ha voluto che ci fosse una parte del suo cuore, della sua intelligenza, come se in esse egli avesse visto qualcosa di sé e le avesse acquistate e messe insieme per questo. Cito spesso Montefortino perché la presenza viva di lui e la bellezza del paese ma anche la curiosità delle opere che gli appartennero e che in questo percorso defini-

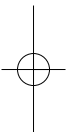
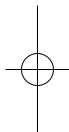
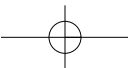


scono qualcosa che serve a capirlo, certamente fanno di Montefortino un luogo che ha una intensità spirituale molto alta, che è appunto derivata dall'anima di Duranti che sta fra queste mura, un'anima che è in quello che lui ha disegnato ma anche in quello che lui ha lasciato alla sua città. (....)

A Montefortino è possibile effettuare un piccolo percorso nella storia dell'arte non solo marchigiana, perché non sono soltanto marchigiani gli autori che lui ha scelto, ma sono anche napoletani, pisani e attraverso questo percorso Duranti ha voluto lasciarci un'altra parte di sé. Quindi ci sono tre Duranti: quello che scrive, quello che disegna e quello che in questa raccolta ha lasciato una parte del suo pensiero, che è un pensiero critico, sottile, attento e innovatore rispetto alla scienza dell'arte del Novecento che tanto ha indagato, tanto ha scoperto ma non è riuscita ad andare oltre i confini che già aveva superato Fortunato Duranti.

Queste riflessioni di Vittorio Sgarbi su Fortunato Duranti e la sua collezione sono tratte dalla registrazione della conferenza tenuta il giorno 3 ottobre 2009 a Montefortino.





Coordinamento della pubblicazione



Comune di Montefortino - Tutti i diritti sono riservati | Finito di stampare nel mese di Marzo 2010

