

APULEIO

Lucia Pasetti

Le *Metamorfosi* di Apuleio sono un'opera dall'elevato potenziale visivo: in altre parole il lettore si trova spesso di fronte a descrizioni che non solo lo inducono a visualizzare scene e personaggi, ma, grazie a procedimenti retorici mirati, lo coinvolgono emotivamente, producendo quella che oggi potremmo definire un'esperienza immersiva. Questa capacità di emozionare il lettore attraverso le immagini, oggetto di indagini recenti (Graverini 2020, sui concetti di *evidentia* e di *metalessi*), fa spesso leva sulla memoria dell'iconografia antica, riconosciuta dagli interpreti alla base di diverse *ekphraseis* apuleiane (vedi, e.g. Graverini-Nicolini 2019, 238-239). La memoria iconografica gioca un ruolo particolarmente rilevante nella vicenda che occupa il centro del romanzo, la celebre favola di Amore e Psiche, su cui verte una piccola ma significativa sezione della mostra qui presentata. Alcuni studi (Stramaglia 2010) consolidano l'ipotesi, già ottocentesca, che questo mito – di cui Apuleio sembra fornire la prima e fondamentale versione letteraria – circolasse già in precedenza, e che episodi chiave, come la celebre scena di Amore illuminato dalla lampada di Psiche, fossero un soggetto iconografico piuttosto diffuso (Cavicchioli 2002b, 54).

Al di là del problema delle origini, il tema della vista è cruciale nel testo, come risulta evidente dagli snodi principali della trama. Fin dall'inizio l'attenzione verte sulla straordinaria bellezza di Psiche, capace di suscitare reazioni estreme: il popolo venera la giovane come una divinità; Venere, invidiosa, vorrebbe punirla facendone la sposa di un mostro, mentre Amore, incaricato dalla dea di attuare la punizione, paradossalmente se ne innamora a prima vista, e decide di farne, in segreto, la sua concubina. Psiche viene così trasportata in un palazzo meraviglioso (oggetto di accurata descrizione), dove conduce un piacevole *ménage* con il dio dell'amore, senza tuttavia conoscerne né l'identità né l'aspetto. Il misterioso sposo le vieta infatti di guardarlo, assicurandole che solo il rispetto del divieto potrà garantire alla loro storia un esito felice. Ma un'incoercibile curiosità spinge Psiche a rompere il tabù della vista; e allora, proprio quando la bellezza di Amore si rivela (a lei e al lettore) in tutto il suo irresistibile fascino, la vicenda ha una svolta tragica: indignato dalla disobbedienza dell'amata, il dio alato fugge via. Per riconquistarlo Psiche si consegna come schiava a Venere, che le impone una serie di pericolose prove. Assistita da presenze soprannaturali, l'eroina supera ogni ostacolo, rischiando però di soccombere proprio all'ultimo, ancora a causa dell'impulso a guardare ciò che non dovrebbe. Questa volta, tuttavia, l'intervento diretto di Amore assicura l'atteso lieto fine.

Nella costruzione del racconto, dunque, le sollecitazioni visive si moltiplicano: immagini già radicate nella memoria degli antichi vengono consolidate da una sapiente tecnica descrittiva; questo accade, ad esempio, nella famosa scena della lampada, dove, oltre ad arricchire di dettagli inediti i modelli iconografici antichi, il testo riesce a contagiare il lettore con le emozioni provate da Psiche di fronte alla bellezza, svolgendo così una funzione psicagogica coerente con la filosofia di Platone, di cui Apuleio era seguace: secondo la dottrina esposta in dialoghi come

il *Simposio* e il *Fedro*, infatti, la bellezza costituisce l'accesso all'amore, inizialmente fisico e poi spirituale e immortale. Insomma, l'esperienza visiva di Psiche non doveva lasciare indifferente il lettore appassionato di filosofia.

Una presenza così pervasiva della visualità era destinata a favorire la fortuna editoriale e iconografica della favola, che ha avuto una storia autonoma rispetto al resto del romanzo, almeno a partire dall'età umanistica e rinascimentale.

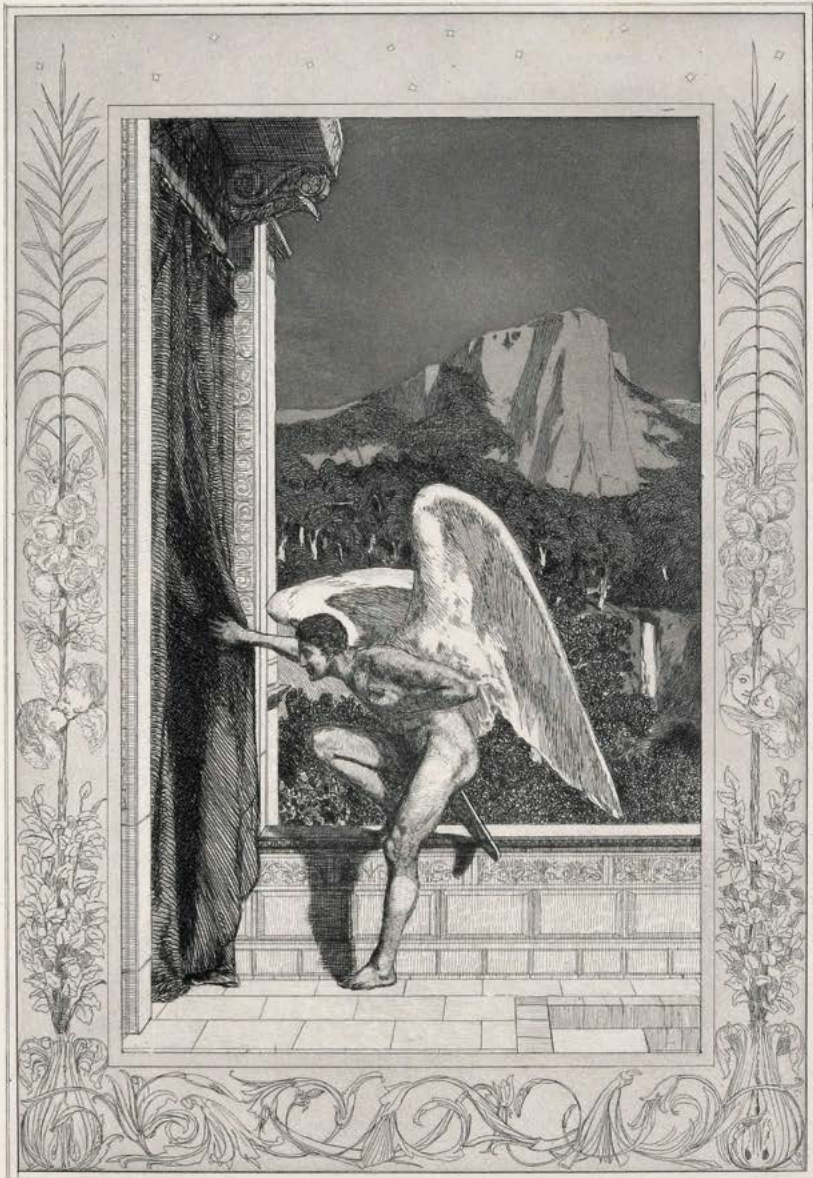
Decisiva, in questo senso, la preferenza accordata a questa sezione delle *Metamorfosi* dalla cultura di corte: lo *status* elevato dei protagonisti – una principessa e un dio – il tema amoroso e il simbolismo filosofico evidente nei nomi di Amore e Psiche ben si accordavano con l'esigenza dell'*élite* cortese di rispecchiarsi in figure dotate di un'*allure* divina, in linea con il rinascendo platonismo, ma anche evocative di una sensualità raffinata. E così, già a partire dal Quattrocento, la favola diventa uno dei temi prediletti per decorare oggetti di lusso e luoghi destinati allo svago e ai piaceri di illustri personaggi (Cavicchioli 2002a): basterà menzionare qui il 'ciclo della Farnesina', eseguito da Raffaello e dalla sua scuola per decorare la lussuosa dimora voluta da Agostino Chigi in occasione del suo secondo matrimonio e scopertamente ispirata al palazzo di Amore apuleiano. Gli affreschi di Raffaello non solo influenzano in modo decisivo altri episodi di decorazione, ma forniscono una serie di cliché costantemente ripresi: ne sono un esempio le 12 stampe tratte dal ciclo della Farnesina da Nicolas Dorigny nel 1693 (Bernini-Massari et al. 1985, 155-156). Associato a un concetto di classicità tanto convenzionale quanto confortante, questo genere domina l'illustrazione libraria ancora all'inizio dell'Ottocento: ne è un esempio *La Fable de Psyché*, stampata Parigi nel 1802 da Henri Didot, con incisioni di Antoine Denis Bailly che riproducono, come promette il frontespizio, «Figures de Raphaël».

Ma nel frattempo, già nel corso del Settecento, la favola apuleiana si era aperta a nuove possibilità di interpretazione, meno legate allo *status* sociale dei lettori e all'esigenza di un divertimento sensuale e raffinato, e orientate, piuttosto, a intercettare il crescente interesse per l'interiorità, da cui consegue una nuova centralità del personaggio di Psiche (Sozzi 2007, 115-138).

Sul versante dell'illustrazione libraria questi mutamenti affiorano chiaramente nella seconda metà dell'Ottocento: in Inghilterra William Morris e Edward Burne-Jones mettono in cantiere un'ambiziosa edizione, per la Kelmscott Press, del poema di Morris, *The Earthly Paradise*: una riscrittura di miti e leggende di varia provenienza, che include anche la favola di Amore e Psiche; il volume doveva essere illustrato con xilografie realizzate a imitazione di quelle rinascimentali (Harrison 2016, 112-113). Dal progetto, che non andrà mai in porto (Dunlap 1971), scaturisce una serie di dipinti di Burne-Jones, uno dei quali ispirerà la lirica 'ecfrastica' di Gabriele D'Annunzio, *Psiche giacente* (1892), densa di riferimenti simbolici (Pieri 2009). In questa rinnovata collaborazione tra testo e immagine, il personaggio di Psiche diventa sempre più 'la psiche', reinterpretata alla

luce delle teorie psicologiche pre-freudiane (Pasetti 2020). Un ulteriore esempio della nuova prospettiva sono le incisioni dedicate da Max Klinger alla favola nella Vienna tardo-ottocentesca (*infra*). Le immagini rivelano la ricettività dell'artista alle tante sollecitazioni culturali dell'epoca: una nuova sensibilità sociale, insofferente per il perbenismo tipico della società guglielmina (Morton 2014), una diversa concezione del rapporto tra l'essere umano e la natura veicolata dal darwinismo, ma soprattutto uno spiccato interesse per la psiche, i sogni e l'inconscio (Morton 2012). Nel corso del Novecento, poi, la rottura con la tradizione si fa ancora più radicale: il rapporto con il mito passa attraverso i filtri dell'ironia e della parodia (Sozzi 2007, 189-206); dall'idealizzazione della protagonista si passa così alla valorizzazione degli aspetti umoristici già presenti del romanzo di Apuleio: esemplare, in questo senso, la riscrittura in chiave freudiana della favola compiuta da Alberto Savinio (1944), accompagnata da due incisioni che riflettono un atteggiamento polemico verso la lettura tradizionale e idealizzata del racconto (*infra*).

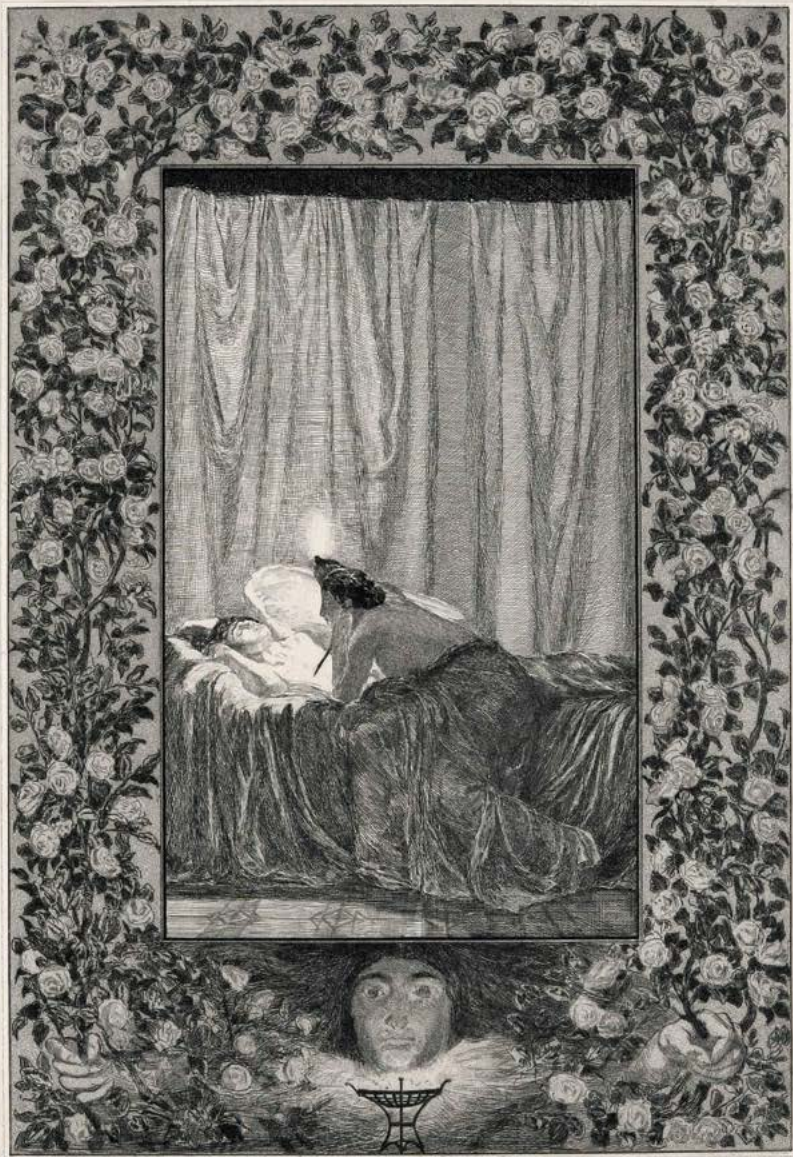
Infine, nella seconda metà del Novecento, la favola di Apuleio confluisce nel filone dei libri d'artista: concepiti come oggetti di lusso, questi testi offrono l'occasione per eleganti sperimentazioni tipografiche a cui collaborano artisti apprezzati dal pubblico come Aldo Salvatori (*infra*).

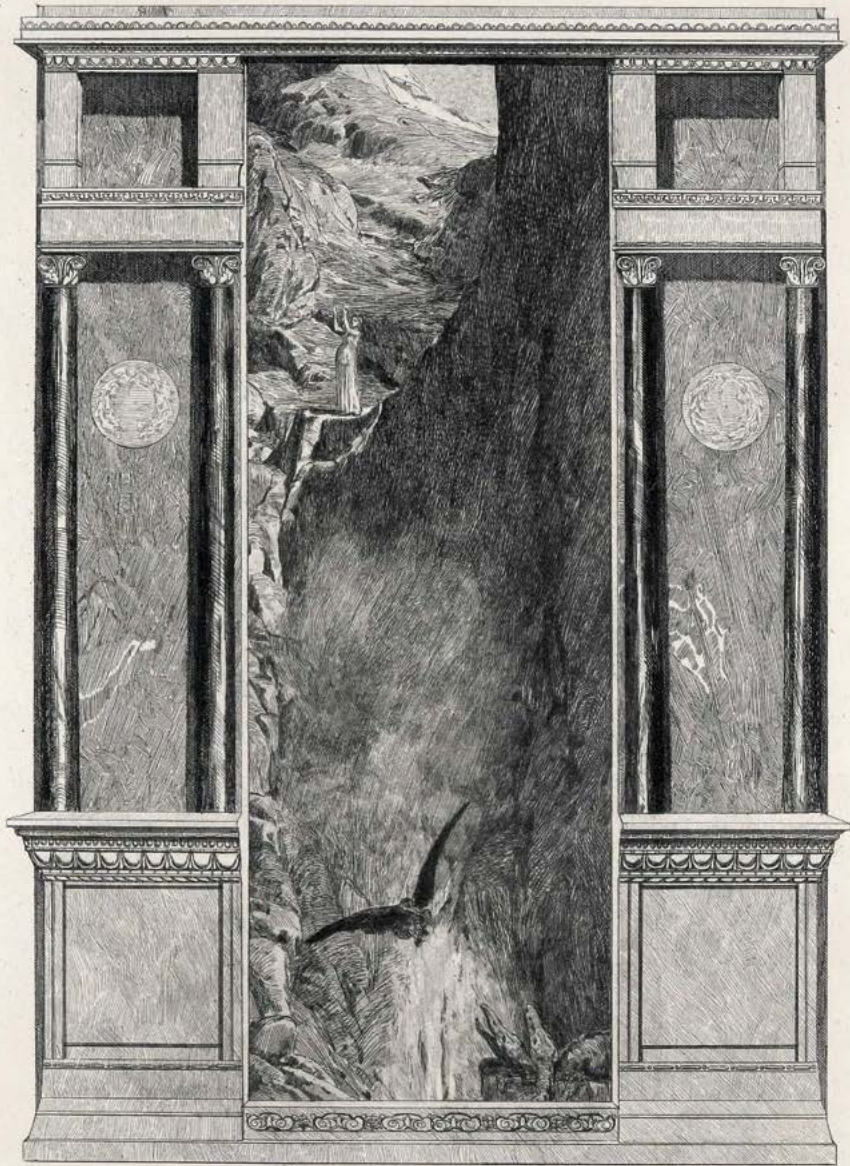


Max Klinger's Radierungen zu Apuleius' Märchen Amor und Psyche Opus Va, Nürnberg, Theo. Stroeffler Kunstverlag, post 1909. mm. 415 x 310 (collezione privata).

KLINGER
Apuleius
Nürnberg, post 1909

Max Klinger dedica alla favola 46 incisioni ideate per illustrare una preziosa edizione del racconto, presentato in traduzione tedesca (*Amor und Psyche. Ein Märchen des Apulejus. Aus dem Lateinischen von Reinhold Jachmann, illustriert in 46 original-Radierungen und ornamentirt von Max Klinger*. Kröner: Stuttgart 1881) e stampato con una legatura lussuosa, in diversi colori. Le illustrazioni (poi ristampate nell'*Opus V* dell'artista) sono concepite in due formati: uno più grande, che accoglie immagini ampie e ornate, e uno più piccolo, che consente di concentrare in una sola pagina vignette con microepisodi legati alle scene maggiori (Varnedoc/Stricher 2012, 78). Per la prima volta, con la favola di *Amore e Psiche*, Klinger affronta l'illustrazione sistematica di un testo antico. Questa occasione sarà anche l'ultima: in seguito l'artista dichiarerà, nella lettera a Richard Dehmel (1913), che il concetto stesso di illustrazione gli è diventato «insopportabile». L'insofferenza di Klinger deriva dalla convinzione, espressa nel saggio *Malerei und Zeichnung* (1891), che l'incisione, più della pittura, costituisca uno spazio di libertà: grazie al bianco e nero, questa tecnica si affranca da ogni pretesa di realismo, prestandosi a esprimere liberamente la soggettività dell'artista, le sue emozioni, la percezione del lato oscuro della realtà (Gispert 2012, 9-19). Pur soffrendo la *contrainte* imposta dal racconto apuleiano, Klinger riesce a riversare nelle illustrazioni il suo complesso mondo interiore, contaminato dai fermenti culturali della Vienna di fine Ottocento: le incisioni centrate sulla protagonista, come 'Psiche sulla roccia', e 'Psiche abbandonata' vertono sulla paura e sulla disperazione dell'eroina, rivelando quella sensibilità per l'oppressione femminile che emerge anche da altri lavori (ad es. Opus VIII e X). Nella rappresentazione di Amore, invece, affiora soprattutto il tema del desiderio: in 'Amore vede Psiche' – che riprende la scena di Raffaello in cui Venere indica al figlio la rivale – l'espressione gioiosa del dio rivela l'inaspettato innamoramento per una Psiche collocata fuori dal campo visivo. Anche in 'Amore viene', scena notturna che prelude al primo incontro della coppia, Klinger, con un rovesciamento di prospettiva rispetto ad Apuleio, anziché concentrarsi sui timori di Psiche, focalizza la tensione di Amore verso il suo oggetto del desiderio, celato da una tenda: così Psiche, pur sottratta alla vista, costituisce il fulcro compositivo dell'immagine. Un ruolo fondamentale nel marcare il confine tra un visibile alterato dalle emozioni e un invisibile tanto misterioso quanto sconvolgente è svolto dalle cornici; questi elementi, oltre a giocare un ruolo strategico nella composizione dell'immagine, ospitano motivi decorativi anticipatori dello *Jugendstil* e talora dotati di valore simbolico. Ad esempio, le rose che infittiscono i bordi della celebre scena della lampada rinviano chiaramente al tema erotico; fanno inoltre da contorno al volto di una Sibilla, che allude, invece, al complicato destino della coppia. Infine, tra le tecniche compositive stranianti proprie di Klinger (Poli 2014), va menzionata la collocazione delle scene sullo sfondo di una natura perturbante che amplifica le emozioni dei protagonisti: così in 'Psiche e l'aquila di Giove', l'eroina appare minuscola sull'orlo di un vertiginoso abisso montano che si spalanca davanti agli occhi dello spettatore, comunicandogli tutto lo smarrimento del personaggio, mentre solo l'aquila inviata dal dio riesce a inoltrarsi nel terribile baratro.







173/300

Savinio



154/300

Savinio

Alberto Savinio, *La nostra anima*. Roma/Milano: Bompiani, 1944.
mm. 247 x 180, es. 268/300 (Biblioteca Universitaria di Bologna).

Un esempio interessante di decostruzione novecentesca del mito, realizzato grazie alla sinergia tra testo e immagine, è il racconto *La nostra anima*, di Alberto Savinio (1891-1952). Per questa riscrittura della favola apuleiana, uscita nel 1944 nella Collezione 'La Margherita', a cura di Federigo Valla e riprodotta in trecento esemplari numerati, lo scrittore e artista produce due litografie, stampate al torchio da Roberto Balla.

La favola di Amore e Psiche aveva già ispirato a Savinio il racconto surrealista *Angelica o la notte di maggio* (1927), pure corredato da illustrazioni che riflettono le esperienze di avanguardia vissute a Parigi negli anni Venti. Negli anni successivi il romanzo apuleiano non cessa di alimentare la fantasia dell'artista con il suo «potere nutritivo» (Savinio 1983 [1934-1940], 95): in particolare negli anni Quaranta le vicende di Psiche si intrecciano con l'interesse per le teorie di Freud, di cui Savinio si fa promotore e divulgatore in Italia. In *La nostra anima* il racconto apuleiano viene appunto rivisitato in chiave freudiana: Psiche si presenta al lettore con le sembianze di una ragazza-pellicano, una delle tante figure di donna uccello che popolano la produzione dell'artista in quegli anni (De Lisio 1981, pp. 96-97). Relegata in una specie di zoo, dove viene esibita con la didascalia 'La nostra anima', la giovane donna riceve la visita di un gruppo di visitatori entusiasti del racconto di Apuleio, presente alla loro immaginazione nella versione patinata promossa dall'estetismo dannunziano. Con amarezza, Psiche riconduce la 'favola' in uno scenario di surreale banalità borghese, spegnendo progressivamente l'entusiasmo del suo pubblico. Al culmine del racconto vengono sfatate le meraviglie della celebre scena in cui Amore è svelato dalla luce della lampada: alla Psiche di Savinio, munita di un interruttore «a peretta», non appare il bellissimo dio descritto nelle pagine apuleiane, ma un enorme e orribile fallo personificato. Le due incisioni che accompagnano il testo corrispondono al ritratto grottesco di ciascuno dei protagonisti – la Psiche-pellicano coperta delle immondizie dello zoo e il mostruoso Cupido fallico – confermando la natura dissacrante dell'opera. Ma la decostruzione del mito (Guglielmi 1986, Zudini 2008), attuata con coerenza sul piano visivo e narrativo, rivela in fondo un atteggiamento giocoso nei confronti dell'amato racconto apuleiano, mentre il vero bersaglio polemico, oggetto di feroce demistificazione, è costituito dalla lettura 'dannunziana' della vicenda, ancora dominante ai tempi di Savinio (Pasetti 2017).

SAVINIO
La nostra anima
Roma/Milano, 1944



Aldo Salvadori, *La favola di Amore e Psiche nuovamente tradotta*. Verona: Officina Bodoni, 1951. mm. 325 x 245 (collezione privata).

SALVADORI
La favola di amore
e psiche
Verona, 1951

Di quindici anni più giovane di Savinio, anche Aldo Salvadori (1905-2002) fa tappa a Parigi, dove studia con attenzione i modelli francesi (soprattutto Renoir, Degas, Bonnard, Matisse e Modigliani) su cui mediterà nel corso della sua lunga carriera artistica. Da questi modelli deriva anche la predilezione per la figura femminile, rappresentata con un'essenzialità che la «apparenta all'astratto» (Cavallo in Salvadori 1989, p. 9); non mancano, tuttavia, una certa attenzione alla dimensione psicologica (attribuita all'influenza di Bonnard da Fagone 1974) e una garbata sensualità (Ragghianti, in Salvadori 1980). I soggetti femminili costituiscono il filo conduttore anche nella attività di illustratore svolta da Salvadori a partire dagli anni Cinquanta in collaborazione con diversi editori: si tratta delle opere di poeti, soprattutto francesi, come Rimbaud (per l'ed. Franco Riva 1967), Apollinaire (per Gino Cerastico 1967), Mallarmé (ancora per Franco Riva 1973 e Fogola 1989). Si percepiva, evidentemente, una continuità estetica tra lo stile essenziale di Salvadori e la raffinatezza tipica della lingua poetica: un'analogia più volte evidenziata dalla critica (e.g. Ragghianti in Salvadori 1980; Cavallo in Salvadori 1989). In questo filone, piuttosto consistente (Salvadori 1979, nrr. 321-331) si inseriscono anche le 13 litografie stampate a colori e poi dipinte a mano dall'artista che illustrano la favola di Amore e Psiche, edita da Giovanni Mardersteig nel 1951; l'opera fu stampata dall'Officina Bodoni, che, dal 1922, utilizzava l'impegnativa ma raffinatissima tecnica del torchio a mano e la «magnifica carta a mano delle Papeteries du Marais» (Mardersteig 1980, xxiv- xxv). La riuscita collaborazione tra artista e stampatore determinò il successo dell'opera (*Ibid.*, xlviii e 92, nr. 97). Con la famiglia Mardersteig, Salvadori tornerà lavorare nel 1965, per un'edizione dei Sonetti di Petrarca, realizzata con la stamperia Valdonega. Dal confronto con le altre opere illustrate da Salvadori si comprende come venga affrontato il racconto apuleiano: distante dall'atteggiamento dissacrante di Savinio, e in generale delle avanguardie, l'artista non propone una sua interpretazione del mito e si concentra, piuttosto, sulla femminilità di Psiche, che entra così a far parte della galleria di donne dal fascino assorto tipiche della sua produzione. La stessa attenzione è accordata agli altri personaggi femminili della favola, che si conclude con un'immagine delle Grazie danzanti alle nozze di Amore e Psiche (Salvadori 1979, nr. 323) influenzata dall'amato Matisse.