

Spettacoli

Cultura

Trovato cento anni fa questo poema («tradotto» alla fine del Duecento da un originale francese) viene oggi attribuito da Contini al nostro massimo poeta

Ecco il Fiore segreto di Dante Alighieri

Prima ci fu il *Roman de la Rose*, che consta di due parti. La prima, opera di Guillaume de Lorris scritta tra il 1225 e il 1240; la seconda (continuazione della precedente), opera di Jean de Meun, tra il 1270 e il 1280. Qualcuno diede di quel poema una versione in Toscana, in un linguaggio fiorentino con presenza fortissima di francesismi. La sua, più o meno libera, «traduzione», è il poemetto che, scoperto anonimo, e senza titolo circa cento anni fa, fu battezzato *Il Fiore*.

Il poeta traduttore si nomina, nel suo testo, come *ser Durante*, e la sua opera (*Il Fiore*) consta di duecentotrentadue sonetti nei quali, assumendo nella sostanza la vicenda dell'originale francese, avvengono in sintesi questi fatti. Protagonista è Amante, il quale vede e desidera il Fiore, nel giardino del Piacere. Amore lo colpisce ed egli accetta di farsi suo servitore, nonostante gli attacchi contrari di Ragione. Amante ha un duro avversario, che si chiama Schifo e rappresenta il pudore; ma con alcune complicità riesce a baciarlo il Fiore.

A questo punto interviene la malinconia, e cioè la figura di Malabocca, che mette in moto le armi di Gelosia. Viene così costruito un mu-

nitissimo castello, nel quale il Fiore è custodito da una Vecchia. Amante non si dà per vinto e cerca di violare la nuova grande resistenza. Un altro personaggio, Amico, gli dà informazioni sovrabbondanti e consigli sul comportamento che deve tenere, mentre Amore accorre con una serie di nobili accoliti: Cortesia, Pietà, Diletto, Solazzo ecc.; ma soprattutto con gli ingannatori per eccellenza: Falsamente e Costrettezza-Astuzia. Alla fine Amante riesce a conquistare il Fiore.

Un altro poemetto (di cui possediamo un frammento di quattrocentotanta versi) si innesca, con spirito e moduli stilistici in parte differenti, ancora sulla narrazione del *Roman de la Rose*. Si tratta del *Detto d'amore*, certamente di mano dello stesso poeta del *Fiore*. Ma chi è, appunto, il *Detto d'amore*? Girolamo Contini, grande filologo, grande critico, grande indichero un paio: il verso «Si che dal fatto il dir non sia diverso», dell'*Inferno* (canto XXVII, v. 12), o anche «Che non ti sia mai fatto il dir veleno» (canto IV, v. 147). Come potrebbero non risalire a «molto il fatto mio a dir diverso» che appare nel *Fiore*? Esistono poi casi, come dice Contini, dove coesistono parole semantiche, lessicali, foniche e ritmiche. E tra

questi, sempre per restare nei pressi di Ugolino, ecco il verso «Ben se' crudel, se tu già non ti duoli» (*Inf.* XXXIII, v. 40), di cui un modello può essere il «Molt'è crudel chi per noi non vuol fare», del *Fiore*. Ma nella foresta di questi raffronti rivelatori possibili è bene che si cimenti direttamente e con gusto il lettore, che non mancherà di sorprendersi.

Cronologicamente il *Fiore* è in posizione centrale rispetto al *Roman de la Rose* e alla *Commedia*, che viene dopo e nella quale, quindi, è tratto vantaggio dal lavoro compiuto sul *Fiore*. I problemi di datazione sono difficili e senz'altro aperti, anche se è lecito o forse inevitabile pensare che questa versione del poema francese sia da collocarsi nell'opera del Dante giovane, verso il terzo lustro del Duecento. Sul piano dello stile e del linguaggio, emerge come il *Fiore* sia carico di francesismi, il che obbliga anche a ritenere che il suo autore avesse una conoscenza molto sicura del francese e quindi l'ipotesi di un suo viaggio o soggiorno in Francia (vedi Petroschi) acquista ulteriormente valore.

La cultura formale di base del poema è comunque fiorentina, il territorio che frequenta è essenzialmente

quello della poesia comico-realista. In certi momenti il suo abbassarsi, l'asprezza della satira producono esiti di valore assoluto, come ad esempio nella sequenza dedicata al personaggio di Falsamente, o a volte anche nei consigli della Vecchia che custodisce il Fiore. E la stessa apparente frantumazione del tessuto narrativo del *Roman de la Rose* in duecentotrentadue sonetti è idea geniale, anche se a tratti la suddivisione appare un po' forzata o quasi indifferente (come nel caso del molti consigli dati dall'Amico ad Amante). E carico di fascino è anche il più breve e attorciogliato *Detto d'amore*, che si basa su un precedente metrico come il *Tesoretto* di Brunetto Latini (settenari a coppia con rime baciate), ma che pure viene dall'arte guttoniana e che è quindi raffinato, prezioso, altissimo esercizio con elevate punte di poesia.

Al di là delle questioni che riguardano le competenze del filologo, il *Fiore* e il *Detto* sono due testi in sé importanti, e l'assegnazione di essi all'opera di Dante, fatta dal nostro maggior critico, non potrà che favorire la lettura, che finora è uscita non troppo spesso dal nobile guscio degli specialisti.

Maurizio Cucchi

Due antichi ritratti di Dante. Ora al nostro massimo poeta viene attribuito il poemetto «Il Fiore»



E adesso la Commedia arriva anche in Francia

Edoardo Sanguineti

Un grande itinerario di mostre per ricordare il pittore friulano di cui ricorre il quattrocentesimo anniversario: un artista che visse tra mille drammatici conflitti

Pordenone il trasformista

Da tempo le celebrazioni del centenario di un artista non mettevano in moto una così ricca orchestrazione di mostre e iniziative — non disperse, bensì concentrate in un territorio ristretto, dunque globalmente fruibile con facilità da parte del pubblico — come quelle dedicate al Pordenone degli enti locali della sua città, provincia e regione natale, con l'inevitabile concorso, quanto ai finanziamenti, di sponsor bancari e industriali.

A Pordenone, la città friulana in cui il pittore nacque tra il 1483 e il 1541 e dalla quale fu desunto lo pseudonimo che si sostituì al suo nome anagrafico (Giovanni Antonio de' Sacchi), sono concentrate ben tre mostre, di cui due di argomento essenzialmente storico (*Società e cultura del '500 nel Friuli Occidentale* all'ex Teatro Sociale e *Pordenone: l'immagine della città nel '500* presso il Museo Civico), una terza con i *Disegni e Stampe pordenonensi* esposti, presso l'ex convento di San Francesco, (con quarantina di disegni autografi inviati da collezioni estere e schedati da Charles E. Cohen).

La sede espositiva più importante è dislocata a una ventina di chilometri da Pordenone, nella ridente cornice di Villa Manin a Passariano. Qui è esemplificata l'intera carriera del Pordenone tramite una settantina di dipinti, tra tele, tavole e affreschi staccati, scelti e schedati da Caterina Furlan, con l'aiuto di Aldo Rizzi e Giuseppe Bergamini per la parte relativa agli antecedenti friulani e ai pordenoniani: genesi, svolgimento e conseguenze della pittura del Pordenone. Sia le mostre di Pordenone che quella di Passariano chiuderanno l'11 novembre.

I visitatori più volenterosi potranno completare la *terme* pittorica spingendosi lungo il Tagliamento, alla sco-

perta dei numerosi affreschi pordenoniani dispersi tra le chiese della provincia. Correda le mostre un importante catalogo edito dalla Electa e introdotto da Rodolfo Pallucchini, ricco di aperture sulla vasta problematica relativa al pittore e di anticipazioni sui temi che saranno dibattuti nel convegno storico-artistico previsto per il 23-25 agosto.

Per una volta nessuno potrà insinuare che la celebrazione di un centenario sia stata organizzata per amor di retorica, manovre accademiche o richiamo turistico fine a se stesso. Da parte degli uomini di cultura friulani, degli enti locali e della Sovrintendenza, le mostre attestano l'impegno ottimistico di uscire dall'oscuro tunnel imboccato col finestre terremoto del 1976, per riprendere la meditazione critica e storica. E al centro di tutto, naturalmente, l'affascinante figura del Pordenone, questo importante fautore del passato, nell'arte norditaliana della fase rinascimentale al cosiddetto Manierismo.

Il visitatore della mostra di Passariano non mancherà di stupirsi. Troverà tanti dipinti indicati dalle didascalie come opere dello stesso autore, del Pordenone appunto, ma levandogli gli occhi alle pitture gli sembrerà, invece, non di trovarsi di fronte a un solo artista, ma a due, tre e forse anche quattro autori, diversi per stile, tono, composizioni, temperature interiori. Scoprirà un pittore calemanico, un vero e proprio Dottor Jekyll/Mister Hyde dell'arte cinquecentesca. In questa sorprendente sfaccettatura risiede il complesso problema «Pordenone»: nella difficoltà di rimettere insieme, di racchiudere cioè nella cornice di una personalità unitaria, per quanto ricca e fumante, il Pordenone apparente di un artista ora popolare e ora aulico; rinascimentale, proto-barocco

e manierista; classico e anti-classico; delimitato e colorista; turbolento e chiaroscurale; a tratti di levatura eccelsa, rivoluzionario e ribelle, a tratti invece involuto, costipato o arcaico, altrove magniloquente, narrativo o aggraziato.

Nella *Madonna della Misericordia* (1511), proveniente dal Duomo di Pordenone, i colori sono mirabilmente fusi e sfumati secondo l'esempio di Giorgione. Si penserebbe a un giorgionismo di stretta osservanza se il San Cristoforo, sulla sinistra, non fosse potentemente michelangiolo, introducendosi nella composizione come una notazione di enfasi plastica assente nei pacati idilli del veneziano. Tali accentuazioni plastiche e dinamiche di ascendenza romana, soprattutto michelangiolo, dovevano lievitare fino a limiti inauditi nelle opere successive: scomparsa ogni armonia compositiva e coloristica, la pittura del Pordenone diveniva uno spettacolo drammatico, con figure stralunate da un movimento esagitato e da scori violentissimi, spesso proiettate in avanti a debordare fuori dalla superficie dipinta, come le gambe del Cristo inchiodato alla croce negli affreschi del Duomo di Cremona (1520-1522) o il cavallo di San Paolo Convertito, che pare scivolare in avanti e dover cadere sulla testa dello spettatore, nella tela proveniente dal Duomo di Spilimbergo, esposta a Passariano con l'errato titolo *Conversione di Saul* (1524).

Sembrerebbe che su questo testo, tanto lodato dai cremonesi dell'epoca, Pordenone dovesse insistere ancora. Invece nelle opere posteriori, ispirate a un raffinato e aulico classicismo, il colore veneto si riapre la strada e, di lì a poco, il Pordenone si può intuire, anche se non è poi facile indicare, momento per momento, in quale serratura essa vada infilata e in



una felice congiunzione tra nobile impaginazione e immediatezza narrativa, a cavallo tra gli anni Venti e Trenta del secolo. Ma anche questa non fu che una fase passeggera, poiché successivamente un inedito accento formalista, che molto doveva all'impulso di Raffaello e del *Verre*, conosciuto a Genova, trasformava i dipinti del nostro in spettacoli di grazia manierata tendente all'astrazione; nelle prove più alte legammo anticipazioni del miglior Parmigianino, ma allora il Pordenone travalicò la misura e le sue figure, artificiosamente districolate, divenivano ridicole

marionette mosse da un burattinaio inesperto. E in questo complesso percorso, che qui abbiamo sin troppo razionalizzato, continui salti da una maniera a un'altra (soprattutto se si tiene conto anche degli affreschi che, evidentemente, alla mostra di Villa Manin non potevano essere mandati) contraddistinguono una carriera che sembra avere nella costanza della metamorfosi il suo unico elemento di stabilità.

La chiave risolutiva del problema si può intuire, anche se non è poi facile indicare, momento per momento, in quale serratura essa vada infilata e in



Un affresco del Pordenone raffigurante San Rocco. Molti lo ritengono un autoritratto dell'artista. In alto, un ipotetico ritratto secentesco del pittore friulano

NELLA PREMESSA all'edizione italiana del proprio Dante scrittore (che segue di un biennio, presso Mondadori, l'originale francese), Jacqueline Risset si preoccupa di giustificare il titolo del saggio, che vuole reagire, presso i lettori transalpini, alle immagini eterogenee, ma confusamente solidali nella coscienza collettiva, della «polverosità medievale» e dell'«iconografia alla Doré», con un poeta come personaggio. Ma un Dante come scrittore, si confonda l'autrice, può funzionare anche presso noi cisalpini, per l'eroe nazionale come grande ideologo, che è una specie di «equivoco simmetricamente opposto», ma non meno orientato verso un «gesto di cancellazione».

La virtù vera del libro, tuttavia, deve situarsi al di là di queste polemiche un po' elementari e un po' arcaiche. In positivo, sta la volontà di indicare il «rilievo concreto ed essenziale» della «mano che scrive», come «emblema di una esperienza che coinvolge tutto lo spazio tra corpo e linguaggio», e per cui sono immediatamente evocati i nomi tutelari di Mallarmé, Proust e Joyce. Si aggiunge, naturalmente, con la sua dantesca «traversata delle scritture», sulla quale, non a caso, si conclude in appendice la Storia di un'assenza, che è dedicata alla fortuna di Dante, cioè alla sua sfortunata nella letteratura francese, il nome di Sollers. Vi si riassumono, con i «temi linguistici tipici degli anni Sessanta», l'esperienza di «Tel Quel» nella sua fase ruggente e, se vogliamo, più largamente la cultura della casa editrice «Seuil», con il mito capitale, o meglio originario, dell'«écriture», appunto. Ma questo Dante per gli anni Ottanta ha alle proprie spalle, insieme alla propria, un'esperienza di «pseudologia scenica di Lotman e la fascinazione di Lacan, come, ovviamente, le letture di Mandelstam e Borges.

PER DIRLA come in un epigramma, assai più che un «Dante scrittore», che è un'interpretazione che fa centro sopra l'esperienza della «scrittura», nel senso che si è appena indicato, e che dunque si pone quale oggetto di storia, anzi la «traiettorie» segnata da tale scrittura, il volume ci offre, attraverso una tale inchiesta concretamente determinata, un vero saggio, nel significato più vivacemente teorico e meno accademico del termine, sopra la figura (in un'accezione proprio dantesca) dello «scrittore»: un Dante ovvero lo scrittore. La stessa costruzione della «traiettorie» dantesca, distribuita tridimensionalmente nella «scrittura», «che è sopra la forma impossibile» e scandalosa del cerchio viene a chiudersi circolarmente, rivelando, nel paradosso della circolarità, «la circolarità del paradosso» dice a sufficienza che l'inchiesta verte sopra l'ontologia della scrittura, fondandosi sopra quello scrittore che, meglio di ogni altro, probabilmente, ha reso trasparente l'atto dello scrivere nella produzione stessa del testo, anzi nella qualità «di un'immagine dei testi che formano l'itinerario paradigmatico che fonda la «geometria nuova di una genesi della scrittura».

Una «analisi generica» di questo tipo si situa, è bene avvertirlo, all'opposto di qualunque operazione di riduzione letteraria. E anzi assunta come la via privilegiata per comprendere, mediante la formazione ed il decorso di una scrittura concreta, come da un «cominciamento» assoluto, quale è quello segnato nell'«incipit» della *Vita nuova*, quell'«originario paesaggio umano che si dispiegherà in un'opera sacra», tra teologia e politica, scienza e profezia. Due tratti fondamentali, se non erriamo, intervengono a definire genericamente questa stessa «analisi generica», questa «scrittura» sopra la «scrittura», e sono preclaramente, da un lato, la problematica del «desiderio», in tutto l'arco poetico, che va dalle radici libidiche e dai codici di un «poeta» alla ricerca di un orientamento verso il pensiero e l'essere, e in cui occupa un ruolo privilegiato, s'intende, il desiderio del segno, e finalmente della scrittura (e della metascrittura); e, d'altro lato, il dominio della dimensione metaforica come specifico «scritturale» (con l'ambiguità che conviene, adesso, alla costruzione di una simile «commedia»), che sia in grado di perpetuamente «dematerializzare la metafora», per aggredire realisticamente la realtà. Tutto questo, però, è specificato e qualificato da una definizione squisitamente parigina di questa metascrittura, per altro spiega lo scarto che viene ad operarsi di fronte alle esperienze fondamentali, in un ambito anglo-americano del dantismo poeticamente creativo del nostro secolo, per eccellenza rappresentato da Pound e Eliot.

In ogni caso, attraversando i miti opposti della «struttura» e della «decostruzione», della «trasgressione» e del «piacere», il saggio della Risset ritrova con la ragione generica del testo, le radici storiche di una «scrittura»: che le ritrovi in modi figurati, e con responsabilità teorica esplicita, dice abbastanza chiaramente che la lunga vicenda dell'«assenza» di Dante, almeno per la Francia, è definitivamente posta in crisi.

Edoardo Sanguineti

quale senso girata. Vi era una generale crisi della cultura rinascimentale e su questo sfondo, nello stesso periodo, maturavano altre personalità la cui pittura è stata spesso distesa sui lettini di psicanalisti improvvisati, perché rite nuda, a torto o a ragione, il prodotto di una «formazione psichica» (parlo di Girolamo Romanino o di Lorenzo Lotto, di Rosso Fiorentino o del Pontorno. Può naturalmente darsi il caso di un artista psicopatico, ma se tanti se ne sviluppano, e tutti contemporaneamente, la causa del fenomeno dev'essere senz'altro al di fuori di loro. Ora, se si pensa al fatto che il quinto centenario del Pordenone coincide con quelli di Raffaello e di Martin Lutero, ossia con quello di una crisi spirituale, di crisi di crisi del cattolicesimo romano del primo Cinquecento e con quello del suo massimo detrattore, si capirà quali forze contrastanti agivano a quell'epoca come se ne sentiva, per non dire della gravissima crisi politica in cui si dibatteva la penisola, invasa dalle potenze straniere. Di questa crisi il Pordenone e gli altri che abbiamo citato rappresentarono, per così dire, la cartina di tornasole.

Non è un caso che molti di questi artisti, Pordenone compreso, in qualche fase della loro carriera abbiano ripreso spunti iconografici delle stampe tedesche, per accentuare l'immediatezza dell'impatto emotivo sullo spettatore. Né, ancora, che il Pordenone, nelle sue fasi di emotività «medica», lavorasse in città come Cremona o Spilimbergo in cui il luteranesimo era molto diffuso.

Le sfaccettature dell'arte del Pordenone chiamano poi in causa l'annoso problema del rapporto tra centro e periferia, intendendosi per periferia la patria friulana dell'artista e per centro le grandi città e le corti dove il Pordenone trovava gli aggrimenti culturali e dove perlopiù si trasferì a lavorare: Venezia e Roma in primo luogo, ma anche Mantova, Genova e Ferrara, per non dire di Cremona, dove lasciò i suoi capolavori, gli affreschi della Passione nella Cattedrale di Treviso, di Piacenza. Si è soliti interpretare erroneamente il rapporto tra il centro e la periferia come un univoco confronto tra alta e bassa cultura, innovazione e reazione, «seconda irradiazione dal primo e im-

permeabile resistenza della seconda. Esso può presentarsi in forma ben diversa, come dimostra il caso del Pordenone che sfruttò il suo isolamento ai margini del dominio veneziano proprio per eliminare miscelate i letini di psicanalisti improvvisati, perché rite nuda, a torto o a ragione, il prodotto di una «formazione psichica» (parlo di Girolamo Romanino o di Lorenzo Lotto, di Rosso Fiorentino o del Pontorno. Può naturalmente darsi il caso di un artista psicopatico, ma se tanti se ne sviluppano, e tutti contemporaneamente, la causa del fenomeno dev'essere senz'altro al di fuori di loro. Ora, se si pensa al fatto che il quinto centenario del Pordenone coincide con quelli di Raffaello e di Martin Lutero, ossia con quello di una crisi spirituale, di crisi di crisi del cattolicesimo romano del primo Cinquecento e con quello del suo massimo detrattore, si capirà quali forze contrastanti agivano a quell'epoca come se ne sentiva, per non dire della gravissima crisi politica in cui si dibatteva la penisola, invasa dalle potenze straniere. Di questa crisi il Pordenone e gli altri che abbiamo citato rappresentarono, per così dire, la cartina di tornasole.

Non è un caso che molti di questi artisti, Pordenone compreso, in qualche fase della loro carriera abbiano ripreso spunti iconografici delle stampe tedesche, per accentuare l'immediatezza dell'impatto emotivo sullo spettatore. Né, ancora, che il Pordenone, nelle sue fasi di emotività «medica», lavorasse in città come Cremona o Spilimbergo in cui il luteranesimo era molto diffuso.

Le sfaccettature dell'arte del Pordenone chiamano poi in causa l'annoso problema del rapporto tra centro e periferia, intendendosi per periferia la patria friulana dell'artista e per centro le grandi città e le corti dove il Pordenone trovava gli aggrimenti culturali e dove perlopiù si trasferì a lavorare: Venezia e Roma in primo luogo, ma anche Mantova, Genova e Ferrara, per non dire di Cremona, dove lasciò i suoi capolavori, gli affreschi della Passione nella Cattedrale di Treviso, di Piacenza. Si è soliti interpretare erroneamente il rapporto tra il centro e la periferia come un univoco confronto tra alta e bassa cultura, innovazione e reazione, «seconda irradiazione dal primo e im-

permeabile resistenza della seconda. Esso può presentarsi in forma ben diversa, come dimostra il caso del Pordenone che sfruttò il suo isolamento ai margini del dominio veneziano proprio per eliminare miscelate i letini di psicanalisti improvvisati, perché rite nuda, a torto o a ragione, il prodotto di una «formazione psichica» (parlo di Girolamo Romanino o di Lorenzo Lotto, di Rosso Fiorentino o del Pontorno. Può naturalmente darsi il caso di un artista psicopatico, ma se tanti se ne sviluppano, e tutti contemporaneamente, la causa del fenomeno dev'essere senz'altro al di fuori di loro. Ora, se si pensa al fatto che il quinto centenario del Pordenone coincide con quelli di Raffaello e di Martin Lutero, ossia con quello di una crisi spirituale, di crisi di crisi del cattolicesimo romano del primo Cinquecento e con quello del suo massimo detrattore, si capirà quali forze contrastanti agivano a quell'epoca come se ne sentiva, per non dire della gravissima crisi politica in cui si dibatteva la penisola, invasa dalle potenze straniere. Di questa crisi il Pordenone e gli altri che abbiamo citato rappresentarono, per così dire, la cartina di tornasole.

Nello Forti Grazzini