

# Cipriani, Ero e Leandro

[Home](#)[Su](#)

## *Sintesi e relazioni*

### ***Presentazione del libro del Prof. Giovanni Cipriani, Ero e Leandro. Un mare d'amore***

Si è svolta, il 23 febbraio 2007, nella Sala del Circolo Ufficiali della M.M. di Taranto, alla presenza di un folto pubblico, la presentazione del volume del prof. Giovanni Cipriani, *Ero e Leandro. Un mare d'amore*, edito dalla Casa Editrice Mandese di Taranto.

La presentazione è stata a più voci, data la singolarità del libro, che vuole offrire uno *specimen* di una lettura intersemiotica del mito di Ero e Leandro, attraverso le testimonianze letterarie e iconografiche dal mondo antico ad oggi, ed anche musicali, per una proposta innovativa circa lo studio dell'antico.

Le prime tre sintesi sono state curate dalla prof.ssa Francesca Poretti.



## GRAZIA DI STASO

Il primo intervento è stato quello della Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Bari, prof.ssa Grazia DI STASO, esperta di Letteratura Italiana umanistica e rinascimentale. Due sono sostanzialmente i pregi del libro di cui si tratta, per la docente: 1) dimostrare la sopravvivenza dei classici attraverso altri testi non solo letterari, ma anche pittorici, musicali, cinematografici, teatrali, che li riprendono in un dialogo ininterrotto tra antichi e moderni; questo accade maggiormente in presenza di un mito antropologico, qual è quello di Ero e Leandro, paradigma della passione d'amore travolgente, tema universale; 2) proporre un modo nuovo di insegnare ai giovani la classicità, in questo caso, latina, attraverso la "fortuna" che ha avuto nei secoli.

Premessa ineludibile della proposta culturale di Giovanni Cipriani è la riflessione sulla permanente variazione dei modelli, in particolare del mito, riflessione suggerita dalla lettera del Petrarca sull'imitazione (con la conseguente distinzione tra l'imitazione pedissequa e quella che aggiunge qualcosa di proprio): ogni opera che ne riprende un'altra, contiene una nuova proposta, senza, però, dimenticare l'antico, **così come un figlio è diverso dal padre, ma ne conserva l'impronta**. Agli esempi citati da Cipriani sull'argomento "imitazione" (per es. il Lessing), la docente aggiunge quello di Emanuele Tesauro, che scrive che l'imitazione "fu la maestra di tutti gli uomini, la maestra dei maestri ... **la fiamma della poesia consiste nell'imitare**". Il classico – questa è la lezione - **sopravvive appunto attraverso le riscritture e le trasformazioni**. Basti pensare all'influenza determinante di Seneca per la nascita della tragedia rinascimentale, o alle numerose variazioni del mito di Fedra nel teatro italiano dal '500 al D'Annunzio, o alla figura di Medea, che riprende sì quella di Euripide, ma soprattutto quella di Seneca (più vicino alla sensibilità dell'epoca), o si pensi al tema plautino della gemellarità, che influenza la *Calandria* del Bibbiena e la *Cassaria* di Ludovico Ariosto, nonostante i due autori protestino la loro originalità di autori moderni, per nulla inferiori agli antichi, per cui ammettono di aver tratto qualcosa, ma negano di aver rubato alcunché.

In una rapida carrellata di variazioni che attestano la straordinaria fortuna del mito di Ero e Leandro, la docente accenna che la storia infelice dei due amanti è ricordata da **Dante** (*Purg.*, XXVIII), **Petrarca** (nel *Trionfo d'amore*), **Boccaccio** (in diverse opere: *L'elegia di Madonna Fiammetta*, il primo romanzo psicologico della letteratura italiana, *l'Amorosa Visione*, il *Filocolo*), per poi soffermarsi soprattutto su due autori, uno del Rinascimento, **Bernardo Tasso**, padre del più famoso Torquato, e l'altro del Seicento, **Giovan Battista Marino**. **Il primo**, nel III libro delle *Rime*, riprende soprattutto la versione del mito contenuta nell'epillio di Museo, intitolato appunto *Ero e Leandro*, adattandolo alle esigenze dell'élite di corte pre-rinascimentale, che amava i riferimenti mitologici classici, specie se arricchiti di elementi patetici e struggenti. Il Tasso riscrive il mito, quindi, aggiungendovi qualcosa di suo, per misurarsi con il modello classico, in particolare con il genere a lui congeniale, quello del poemetto mitologico di argomento amoroso, in quanto la favola d'amore, trascendendo i limiti temporali, ha valore esemplare. La sua ri-scrittura non svaluta la fonte, ma mette in primo piano la sua competenza classica e il suo rapporto con gli *auctores*.

Giovan Battista Marino riscrive il mito nel **XIX canto dell'Adone**, e lo fa per bocca di Anfitrite, che ricorda la favola di Leandro morto in giovanissima età, paradigma della brevità dell'amore e della vanità della giovinezza. Marino nelle sue ottave riprende gli aspetti del mito più adattabili al gusto barocco, per es. lo scatenarsi della tempesta sul mare (di cui scrive Virgilio), l'audace traversata di Leandro,

conclusasi tragicamente, e vi aggiunge un finale, la trasformazione nel fiore, non presente nelle elegie di Ovidio: con questo particolare Marino mostra chiaramente di voler emulare il poeta augusteo, l'Ovidio delle *Metamorfosi*, come con il particolare della morte di Ero, presente nell'epillio di Museo, ma non nelle elegie ovidiane. Dunque, il poeta secentesco ha contaminato le fonti letterarie a sua disposizione, ma non ha utilizzato solo quelle. Egli, infatti, come precisa Cipriani, è molto influenzato dai dipinti dell'epoca, che raffigurano la morte di Leandro e il suicidio di Ero; in particolare, in due componimenti dell'opera intitolata *Galeria*, secondo l'uso antico della *ἔκφρασις* (descrizione di un dipinto o di una scultura), il poeta illustra il dipinto intitolato *Leandro in mare* di un pittore minore, Bernardino Poccetti, e quello di Pietro Paolo Rubens, intitolato *Leandro morto tra le braccia delle Nereidi*. Questi pittori, a loro volta, erano stati influenzati dalle illustrazioni che accompagnarono la pubblicazione dell'epillio di Museo.

C'era, dunque, una continua osmosi tra poesia e pittura, una interdisciplinarietà che non annullava l'autonomia dei codici, anzi, contribuiva a metterne in rilievo le peculiarità, in una sfida continua dal mondo antico a quello moderno.

#### ALBERTO ALTAMURA



Il Dirigente Scolastico Alberto ALTAMURA, esperto di studi classici, nel suo intervento, pone subito l'accento sulla peculiarità del testo di Cipriani, di essere sia un **testo di ricerca sul mondo antico che una proposta didattica nuova**. E', secondo Altamura, un libro complesso, articolato, che tratta non pochi aspetti del mondo antico, collegati con il mondo moderno e contemporaneo, mosso dall'esigenza di rivitalizzare lo studio dell'antichità, attraverso un approccio interdisciplinare. Ricordando il suo maestro, Marino Barchiesi, che cercava sempre di stabilire un raffronto tra mondo antico e mondo moderno, indirizzando, però, i suoi studi verso il campo della letteratura e del teatro, egli vede nell'operazione culturale di Cipriani qualcosa di più, un orizzonte più dilatato, perché collega alla letteratura l'arte, la musica, il cinema. Cipriani si rivolge soprattutto ai giovani, con questa sua opera, per coinvolgerli nello studio dei classici con una più forte motivazione, e intende collegare il mondo della ricerca universitaria al mondo della scuola.

L'introduzione è un vero e proprio saggio di critica letteraria e di estetica, in cui lo studioso affronta il complesso rapporto tra parola e immagine, tra potenza del discorso come tale e potenza dell'arte, in cui si viene ad instaurare tra i due ambiti un vero e proprio *certamen*, al fine di stabilire a quale dei due tocchi il primato, se alla parola sull'immagine, o, al contrario, all'immagine sulla parola. Purtroppo, non abbiamo testi tecnici di pittori, scultori che parlano a loro volta di poeti, letterati e storici, ma solo il contrario.

Il saggio di Cipriani, nell'esaminare i testi degli autori latini che hanno affrontato la questione del rapporto tra parola e immagine (Valerio Massimo, Macrobio, Quintiliano), evidenzia il limite del pensiero estetico antico, anche se indirettamente; persino in autori "canonici" di critica estetica (ad es. l'autore anonimo dell'opera *Del Sublime*, o l'Aristotele della *Poetica*) manca un pensiero organico, pur essendoci intuizioni profonde; vi si trovano belle formule (ad es. quella famosa di Simonide, che "la pittura è poesia muta, la poesia pittura che parla"), ma non le risposte a domande fondamentali, per es. "qual è l'essenza dell'arte, la *quidditas*? Che cosa distingue l'arte dalle altre discipline?" Essi non vanno oltre il verosimile, per cui mancano le definizioni sulla vera natura del bello, del sublime;

distinguono i generi, le loro strutture, ma non approfondiscono l'analisi dei testi. Tutto ciò è, invece, alla base del libro di Cipriani, che diventa appunto un saggio di critica letteraria completo.

Partendo dalla storia di amore e morte di Ero e Leandro, una storia di sapore romantico, Cipriani ha analizzato soprattutto due testi di autori latini, il passo delle *Georgiche* (III, 219-282) di Virgilio e la lettera di Leandro ad Ero (*Heroides*, 18), entrambi tradotti in modo acuto, penetrante e brillante: nel primo i due innamorati non sono neppure nominati, ma si capisce che si tratta di loro (il mito era molto noto); in realtà, di tutti i versi esaminati, solo 5-6 sono dedicati alla loro storia, che diventa un *exemplum* della forza rovinosa dell'amore, che porta con sé distruzione e morte; la visione negativa dell'amore viene a Virgilio dal pensiero epicureo, noto attraverso Lucrezio; anzi, mentre in Epicuro almeno c'era distinzione tra due diversi tipi di amore, tra passione e sentimento, in Virgilio la visione è sempre tragica, negativa. Per questo Virgilio si sofferma soprattutto sullo scatenarsi della tempesta, preludio alla conclusione tragica dell'amore dei due sventurati. La lettera ovidiana, invece, si muove su un registro completamente diverso; d'altronde, è di carattere elegiaco-sentimentale, quanto di più lontano da quello didascalico dell'opera virgiliana; l'episodio viene rivisitato da Ovidio alla luce di una nuova sensibilità, che fa del componimento quasi un monodramma lirico, secondo Fraenkel.

Cipriani ha, poi, cercato di dare una risposta alla presenza di varianti del mito nei testi latini e greci a sua disposizione nella probabile esistenza di un archetipo, forse del periodo ellenistico, cui avrebbero attinto sia Museo che Virgilio e Ovidio. Purtroppo, sono stati ritrovati dei frammenti papiracei, ma su di essi ancora si discute.

La parte finale dell'intervento è dedicata dal relatore alla fortuna del mito nella letteratura europea, in particolare, in Marlowe e in Greenpatzer, che hanno riletto e rivisitato la storia alla luce della sensibilità e cultura del proprio tempo. Per es. Marlowe dà spazio al rapporto omoerotico che si instaura tra Poseidone e Leandro, che rappresenta l'ideale del bello, tipico del suo tempo; Greenpatzer, invece, il mito viene svuotato della sua carica etica e religiosa e portato sul piano dei rapporti interpersonali, in una sorta di "imborghesimento" o di "quotidianità" della vicenda.

Gli interventi delle prof.sse Patrizia DE LUCA e Maria Antonietta CAROLA sono riportati per intero, alla fine della sezione.

EMANUELE D'ANGELO

Segue la sintesi dell'ultimo intervento, del Dott. Emanuele D'ANGELO, librettologo presso l'Università degli Studi di Bari.

Il mito di Ero e Leandro incontra molto consenso nell'Ottocento, dopo l'inizio della riforma wagneriana; troviamo due opere musicali che lo riprendono, una direttamente, l'*Ero e Leandro* di Arrigo Boito, l'altra indirettamente, il *Tristano e Isotta* di Wagner. *Ero e Leandro* è l'archetipo mediterraneo, con cui sicuramente Boito, che non ama questa fase della musica wagneriana, intende contrapporsi all'imperante germanizzazione della musica, a cui per primo si oppose in Italia, osteggiando apertamente Wagner, anche con insulti.

E' chiaro che i miti (*Ero e Leandro*, *Tristano e Isotta*) sono sovrapponibili (due storie d'amore contrastato, ovvero impossibile, finite male, con la morte di entrambi gli amanti), ma non è un caso che Boito scelga il mito di Ero e Leandro come contraltare del mito di *Tristano e Isotta*. Vi introduce, però, delle volute discrepanze. Intanto, lo arricchisce a livello narrativo con nuovi elementi: introduce il personaggio di Ariofarne, sommo sacerdote del tempio di Venere a Sesto (la città di Ero), che è il supercattivo, cuore malefico della vicenda. Già questa - commenta il relatore - è una risposta a Wagner, che, invece, rinuncia al principio del male nel mondo incarnato in

qualche figura. I personaggi "cattivi" nell'opera wagneriana sono tali solo in apparenza (lo zio Mark, l'amico Melot, in realtà, sono anche loro vittime). Per Wagner sul male trionfa l'amore; ciò si nota anche nella simbologia della luce che, durante la notte, nasconde gli amanti (è la luce della fiaccola) e all'alba (la falsa luce del giorno) rivela agli occhi del mondo il loro amore adulterino. In Boito, invece, è tutto il contrario: la catastrofe avviene di notte, questa non favorisce più gli amanti, ma è il luogo dell'inganno estremo ed è la luce (del lampo) che, illuminando il corpo di Leandro sfracellato, rivela ogni cosa e causa la rovina successiva di Ero. Mentre, nell'opera wagneriana, Tristano muore invocando Isotta e questa si abbandona morendo sul suo corpo, per cui possiamo dire che muore d'amore, in Boito strumento di morte diventa il perfido Ariofarne: per Leandro che, per salvare Ero dalla punizione che Ariofarne le avrebbe inflitto se avesse scoperto il loro amore clandestino, si getta nelle onde, sfracellandosi sugli scogli; per Ero che viene condannata alla lapidazione dal sommo sacerdote, quando scopre tutto. Che cos'è successo, dunque? È successo che Wagner, nel suo *Tristano e Isotta*, ha tenuto presente la storia di Ero e Leandro, soprattutto del racconto che ne fa Virgilio, con la morte di Ero fra le braccia dell'amante morto, più di quanto non abbia volutamente fatto Boito, benché sia questo ad aver composto *Ero e Leandro*. Certo, Boito si distacca dal mito per prendere le distanze non tanto dagli autori classici (in particolare Museo, che non conosceva Ovidio), quanto da Wagner.

Tuttavia, conclude D'Angelo, anche se ha ripreso il mito per distruggerlo e rifondarlo in una forma nuova, Boito ha, in tal modo, contribuito notevolmente alla sua fortuna.

PATRIZIA DE LUCA

*Appunti e riflessioni sul volume : "Ero e Leandro. Un mare d'amore" del prof. Giovanni Cipriani.*

Il testo del prof. Cipriani, nell'introduzione, affronta una serie di problemi che fondano l'intera analisi delle opere d'arte e sono suscettibili di interessanti sviluppi didattici. Il rapporto tra arte e letteratura nell'età antica viene analizzato alla luce di alcune variabili.

La valenza del mito, cioè la sua potenzialità intrinseca. Quando la favola è dotata di uno spessore simbolico si presta ad essere tradotta in altri ambiti ed in altri contesti comunicativi.

Il rapporto di compresenza tra immagini e testo, evidente per esempio nella favola di Pero che allatta in carcere il padre Micone. In un affresco di Pompei all'immagine sono affiancati distici elegiaci conati da un anonimo autore per orientare meglio la lettura, mentre nell'incisione tardo-cinquecentesca di Giulio Bonasone è riportata un'intera stringa di testo prelevata, con qualche variante, da Valerio Massimo, per funzionare come didascalia alla rappresentazione della vicenda.

Il rapporto di emulazione e di sfida tra poeta e pittore che si esprime, nel mondo antico, con modalità complesse e talora contraddittorie. In alcuni casi si può quasi supporre un complesso di inferiorità dello scrittore rispetto all'artista, basti pensare alle osservazioni di Quintiliano sull' "*ornamentum narrationis*" i cui effetti si possono riassumere nel cercare di "far vedere" gli eventi che si descrivono. Osservazioni analoghe si ritrovano in Macrobio che misura la capacità poetica con la valenza iconica ed il coefficiente cromatico della narrazione ed in Isidoro di Siviglia che, nelle *Etymologiae*, ribadisce la necessità di suggestionare l'uditorio "facendo scorrere" sotto gli occhi degli ascoltatori le immagini relative alle descrizioni.

Il rapporto tra poesia e pittura viene talora capovolto come si può dedurre dal celebre episodio in cui Macrobio narra come Fidia sia ispirato ad alcuni versi di Omero per il suo Zeus del tempio di Olimpia : "Disse, e con le scure sopracciglia acconsentì il Cronide/e le

chiome d'ambrosia ondeggiarono del sire/dal capo immortale:ne tremò il grande Olimpo". Questo confronto ,secoli dopo, fornì argomento di riflessione al Lessing che cercò di rivedere il concetto oraziano dell' "*ut pictura poesis*". Il prof Cipriani sembra condividere alcune considerazioni dello studioso tedesco: poesia e pittura possono ottenere lo stesso effetto ma attraverso mezzi tra loro diversi e incompatibili. Il rapporto non va inteso come pedissequa imitazione, ma come confronto. Giova a tale proposito l'esempio dell'opera di Zeusi raffigurante Elena cui l'artista aggiunse i versi di Omero. Mentre Zeusi dipinge una bellissima donna nuda Omero si astiene dalla descrizione e si sofferma solo sull'effetto della bellezza: "Non è vergogna che i Teucri e gli Achei, schinieri robusti, per una donna simile soffrano a lungo dolori". Erroneo invece l'approccio di Parrasio che compra uno schiavo per farne il modello del suo Prometeo e raggiungere il massimo della verosimiglianza. Questa sfida vede perdente il pittore rispetto al poeta tragico che, grazie al potere diegetico della parola ha rappresentato l'eternità del supplizio di cui Parrasio ha colto solo un momento conducendo peraltro a morte il modello.

Tutti questi temi proposti nell'introduzione sono suscettibili di sviluppi didattici cui qui si accenna soltanto:

- 1) La vitalità di un soggetto mitologico si può facilmente testare attraverso la sua fortuna nel tempo; sarebbe interessante soffermarsi sulle ragioni ideologiche, politiche, estetiche, culturali che hanno portato gli artisti ed i loro committenti a privilegiare alcuni temi anziché altri, basti pensare a paradigmi mitologici quali quelli di Marte, Venere, Le Grazie , Orfeo, Dioniso.
- 2) La coesistenza di testo e immagini, l'intreccio di pittura e scrittura può dar luogo ad un lungo itinerario che attraversa la comunicazione rinforzata, la relazione di pura sussidiarietà, di introduzione o di guida alla comprensione dell'immagine per approdare nel Rinascimento all'arte dell'emblematica e delle imprese. Nel Novecento il rapporto si fa ancora più stretto, basti pensare alle soluzioni innovative dell'avanguardia cubista e futurista in cui le parole giocano un ruolo completamente nuovo. Per arrivare più vicino a noi si possono citare negli anni '60 gli esperimenti di poesia visiva che sono delle vere e proprie riflessioni sulla natura dei linguaggi, le ricerche di ambito concettuale che ripropongono il tema dell'ambiguità del linguaggio sia verbale che iconico e infine le esperienze dei graffitisti che conferiscono all'aspetto grafico della scrittura un carattere fortemente creativo.
- 3) Il rapporto di complicità e/o di antagonismo tra letterato ed artista potrebbe portarci ad una disamina della questione dal punto di vista critico ed estetico toccando i poli di una relazione che ha visto generalmente le arti visive in un ruolo di subalternità motivo per cui il principio oraziano dell'*ut pictura poesis* ha sempre funzionato come dispositivo volto a difendere la dignità intellettuale del visivo rispetto al verbale. Piuttosto rare le posizioni di coloro che sostenevano il contrario che si potrebbe riassumere nella formula "*ut rhetorica pictura*" assegnando alle immagini una capacità di insegnare, commuovere e persuadere superiore a quella dei testi scritti. Il quadro si trasforma solo alla fine dell'Ottocento quando in ambito simbolista comincia a manifestarsi una forte insofferenza nei confronti della "dipendenza" dalla letteratura che diventerà rivendicazione di autonomia e libertà senza mai rinnegare affinità e consonanze.

La proposta del prof. Cipriani e della sua équipe è comunque circoscritta al tema della fortuna o della memoria dell'antico nella storia dell'arte ed il discorso si articola proprio attraverso l'esame di alcune opere d'arte nel loro rapporto con le fonti. Dalla struttura delle schede si può dedurre un metodo di lavoro che il docente può applicare ogniqualvolta si occupi di opere a carattere mitologico.

-occorre innanzitutto studiare le fonti antiche ma anche quelle medievali e moderne che hanno veicolato la conoscenza della mitologia classica. Le Metamorfosi di Ovidio, per esempio hanno dato luogo a tre tradizioni interpretative. L'esegesi cristiana, la tradizione filologica e la tradizione scolastica. Quest'ultima ha sottoposto le favole ad una lettura storica, naturalistica e morale ,spesso con

integrazioni e commenti. Dalla parafrasi latina si è passati alle traduzioni in volgare spesso illustrate nelle prime edizioni a stampa ed è proprio a queste fonti, semplificate, modificate e commentate che generalmente attingono gli artisti. Studi recenti hanno dimostrato come Giovanni Bellini, Giulio Romano, Tintoretto, il Cavalier d'Arpino, Tiepolo non traggono ispirazione dai testi originali ma da testi moderni in lingua italiana. Bisognerebbe tener conto poi anche della letteratura mitografica e delle interpretazioni in chiave stoica e neoplatonica che delle favole antiche erano state date già nella tarda antichità (Igino, Servio, Macrobio, Fulgenzio, Lattanzio) sino al Boccaccio ed oltre nel Rinascimento con Giraldi, Cartari, Conti. E' necessario inoltre evidenziare una eventuale compresenza di fonti diverse come punto di riferimento per l'artista.

Nell'ambito della ricerca su Ero e Leandro questo rapporto emerge nel caso della pittura Pompeiana con un riferimento, da parte degli artisti, a fonti diverse: tavole che accompagnavano papiri letterari, rappresentazioni mimico-teatrali oltre ad una forte dipendenza dalle *Heroides* di Ovidio. Nel caso di Rubens viene messa in evidenza la probabile dipendenza della figura di Ero suicida da una delle illustrazioni che decoravano l'edizione quattrocentesca delle *Heroides*. Si sottolinea anche la probabile utilizzazione di tutte e tre le fonti antiche: Ovidio, Virgilio e Museo mentre per il Gruppo delle Nereidi si è individuata una fonte diversa: Il Lamento per la morte di Adone di Bione, poeta greco del II sec. d .C

-La seconda indicazione di metodo è quella che si riferisce all'indagine del rapporto tra artista e committente e che spiega in molti casi come i racconti mitologici abbiano avuto funzioni diverse e trasmesso significati diversi nel tempo. Andrebbe indagata anche, nel suo rapporto dialettico con l'artista e con il committente, la personalità del consulente iconografico che spesso è il responsabile dell'adattamento del mito.

La favola di Ero e Leandro non ha subito nel tempo grandi oscillazioni semantiche: nell'antichità l'attenzione degli artisti è catturata dall'impresa di Leandro, raffigurato come un audace e vigoroso nuotatore; nel medioevo la favola attestata solo in poche miniature, viene trasferita in un ambiente cortese e cavalleresco e la torre di Ero diviene un bel castello medievale; il Rinascimento relega questa storia in una posizione molto marginale poiché gli artisti appaiono scarsamente interessati al tema di amore e morte; le rappresentazioni del tema si intensificano dall'età barocca sino ai nostri giorni, sempre con maggiore attenzione all'esito tragico della vicenda. L'arte contemporanea si è riappropriata del mito variando gli stereotipi compositivi per riflettere sempre, però, sulla natura del sentimento amoroso e sulla sua eterna vitalità. E' importante sottolineare come l'antico sia tornato funzionare oggi come antidoto alla freddezza, all'impersonalità, all'internazionalismo sovrastorico del linguaggio moderno attraverso il recupero di una identità culturale e di una memoria storica nel segno del mito mediterraneo.

-L'ultima indicazione metodologica, la più complessa, è quella relativa alla lettura comparata, sul piano linguistico - espressivo del testo e dell'immagine. Fermo restando che parola e immagine sono traduzioni diverse di uno stesso tema e che trasmettono ciascuna un proprio senso, ci si può avventurare talvolta in un'indagine comparata di significati e significanti per individuare quanto la sostanza espressiva della fonte abbia permeato la "traduzione" o quanto questa se ne sia liberamente discostata. A tale proposito si potrebbe aggiungere che uno degli indirizzi interpretativi contemporanei ha portato avanti le riflessioni del Lessing sulle arti sorelle spiegando il paradosso delle reciproche somiglianze che convivono con le reciproche differenze su base semiotica. La letteratura e le arti figurative possono essere sussunte nella categoria più generale della comunicazione ed i loro prodotti possono essere interpretati come messaggi che usano codici diversi. Nell'ambito di questi studi sono state portate avanti ricerche sulla retorica del segno visivo ed in sostanza si è verificato se, nel testo visivo si possono ritrovare le figure retoriche che sono state codificate per i testi verbali. Tentativi in tal senso sono stati fatti per

l'arte paleocristiana e per la pittura europea tra '500 e '700 con particolare riferimento a Raffaello, ai Carracci a Reynolds e a Poussin. Resta da chiarire se la presenza della retorica nella pittura sia il risultato di una mossa deliberata da parte degli artisti, decisi ad elaborare le loro invenzioni e composizioni in termini retorici o non piuttosto la proiezione dei nostri moderni interessi di studio sul passato. In ogni caso un raffronto continuo tra il codice verbale e quello visivo può servire a chiarire le somiglianze funzionali e quindi il senso, si volta in volta diverso dell' *ut pictura poesis*.

Note sugli artisti

Annibale Carracci

L'affresco che riproduce Ero e Leandro si trova nella galleria di Palazzo Farnese a Roma, realizzata da Annibale Carracci a partire dal 1597. Non stupisce che questa sia una delle rare attestazioni del mito in età rinascimentale poiché il tema di fondo della galleria è la rappresentazione dell'amore delle coppie celebri della mitologia vissuto in tutte le sue forme, da quella idillica a quella tormentosa e tragica e quindi può comparirvi, a buon titolo, la storia di Ero e Leandro. Resta comunque un'eccezione poiché in quest'epoca i temi mitologici prescelti vertevano di solito sul tema della scelta, del contrasto tra *virtus* e *voluptas*, della contaminazione tra *fortuna* e *vanitas* ma non sul tema di amore e morte. In ambiente fiorentino si diffusero molte mitografie ispirate all'interpretazione neoplatonica dell'amore mentre in ambiente veneto prevalse un'interpretazione naturalistica e panteistica.

Rubens

1) Per quanto riguarda il senso tragico del paesaggio oltre al riferimento alla visione senecana della natura si deve tener conto dei rapporti di Rubens con la pittura veneta manierista e con i due più eminenti pittori di paesaggio di quegli anni: il tedesco Adam Elsheimer ed il fiammingo Paul Bril (incontrati a Roma)

2) In riferimento alla committenza ci sono due ipotesi: o il quadro è stato dipinto da Rubens per il libero mercato o è stato commissionato da Vincenzo Gonzaga. In questo caso potremmo riferirci a precisi eventi biografici ripercorrendo a ritroso la vita avventurosa di Vincenzo Gonzaga. Nel 1605 Vincenzo era sposato con Eleonora dei Medici dopo che nel 1583 era stato annullato il matrimonio con Margherita Farnese. Nel 1581, durante i negoziati per il primo matrimonio, Vincenzo aveva in corso una relazione clandestina con la contessa Ippolita Torelli con la quale, complice un nano mantovano, intratteneva un fitto carteggio. Durante i preparativi per le nozze Vincenzo trova il tempo di sparire per una settimana con Ippolita. Il carattere clandestino della relazione, il rischio connesso all'ostilità dei genitori, il destino crudele di Vincenzo destinato ad un infelice matrimonio con la Farnese, possono fornire qualche indizio. Tenendo conto inoltre del fatto che, come esito della sfortunata unione con Margherita, Vincenzo dovette subire una umiliante prova di virilità per affrontare il successivo matrimonio, si potrebbe osservare che il paradigma mitologico di Ero e Leandro poteva servire quasi come riscatto personale nel riferimento alla prestanza atletica ed al vigore amatoriale del protagonista che, dopo un lunga traversata a nuoto, si congiungeva ogni notte con la donna amata.

Non è superfluo ricordare che il dipinto di Ero e Leandro fu realizzato contestualmente ad altre due opere: La caduta di Fetonte (Washington National Gallery) e la morte di Ippolito (Cambridge, Fitzwilliam Museum) soggetti che sembrano rinviare ai continui ed insanabili contrasti di Vincenzo con il padre Guglielmo che inibiva sistematicamente ogni tentativo del figlio di esperire nuove vie sia in ambito amoroso che politico.

## Turner

Quando fu esposto alla Royal Academy il dipinto (oggi alla National Gallery) fu accompagnato da alcuni versi che facevano riferimento ad Amore sulle scale che tiene la fiaccola e a Cinzia (Artemide Cinzia che aveva scatenato la tempesta?) che tiene la lampada. Il dipinto può essere stato ispirato a quello di William Etty esposto nel 1829 in cui l'artista aveva ritratto i due amanti riversi uno sull'altro, le teste vicine, quasi a formare un corpo solo. Già alcuni anni prima di Etty Turner, nell'album *Il Molo di Calais*, aveva tracciato un disegno su questo tema, segno questo dell'interesse dell'autore per questo soggetto forse per l'affinità tra il destino doloroso di Ero e quello di Didone le cui vicende Turner ha rappresentato più volte. Pur nella rappresentazione visionaria si coglie la centralità della figura di Ero, laddove nelle precedenti rappresentazioni il protagonista della scena era stato senza dubbio Leandro; della giovane innamorata Turner restituisce, sia pure con un linguaggio molto indeterminato, i palpiti, le ansie e la passione amorosa.

Nella versione della Tate Gallery si intravedono con maggiore chiarezza, in basso a destra, i corpi senza vita di Ero e Leandro e, in ascesa, aloni spettrali, spiriti volatili che sembrano proprio le anime di Ero e Leandro che si librano sopra le acque, finalmente congiunte per sempre. Qui si potrebbe vedere un riferimento ai versi finali dell'epillio di Museo. "Così muore Ero sul corpo del suo amante e furono uniti anche nel loro trapasso".

## Twombly

Allievo nel 1951 di Franz Kline e di Robert Motherwell, elabora un proprio linguaggio espressivo in cui confluiscono gli alfabeti grafici di Paul Klee e suggestioni dadaiste e primitiviste. Trasferitosi in Italia trasforma il suo fluido espressionismo in un informale segnico nel quale il tracciato lineare, di poetica leggerezza, diviene denso di rimandi concettuali. A contatto con Gastone Novelli ed il gruppo di artisti romani subisce il fascino dell'antico, della cultura classica ed umanistica della vecchia Europa ed approfondisce il rapporto con la mitologia.

Nel primo dei tre dipinti dedicati ad Ero e Leandro l'onda disegna una diagonale che parte dal vertice in basso a destra e giunge in alto a sinistra; è quella che Kandinskij chiamava diagonale disarmonica perché attraversa due settori del quadro molto diversi in quanto a peso visivo: molto pesante il quadrante inferiore destro, molto leggero il quadrante superiore sinistro (ricordiamo i rapporti di Twombly con l'astrattismo europeo). Ne rinvia un senso di ascesa verso l'alto e di allontanamento: l'onda si impenna e si allontana, Leandro, la cui sagoma scura è ben visibile all'interno dell'onda, è trascinato per sempre verso la sua amante. La metà bianca dove campeggia il nome di Leandro si può leggere alla luce delle stesse affermazioni dell'autore: "Quello della bianchezza può essere uno stato classico dell'intelletto o un'area neoromantica della rimembranza, come nella bianchezza simbolica di Mallarmé". Il nome di Leandro vive nel diario intimo e segreto e nella memoria storica; il quadro non comunica solo il senso dell'annientamento ma anche quello dell'eterno rivivere. Questo conferma l'assunto iniziale e cioè che la validità del prototipo determina il gioco delle riscritture e la persistenza nel tempo del mito.

## Bibliografia essenziale

CLAUDIA CIERI VIA, *L'antico tra mito e allegoria, il tema dell'amore nella cultura di immagini tra '400 e '500*, Corso di Iconologia e Iconografia, anno accademico 1985-6, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere e Filosofia.

KATE SIMON, *I Gonzaga*, Newton Compton Editori, 1988, pp.278-303.

GIOVANNA PERINI, *Appunti sulla tradizione dell' "Ut rhetorica pictura" in Italia dal Rinascimento all'Illuminismo*, in AA.VV., *Immagini degli Dei, Mitologia e collezionismo tra '500 e '700*, Leonardo Arte, 1996, pp. 49-65.

BODO GUTHMULLER, *Il mito e la tradizione testuale (le Metamorfosi di Ovidio)*, in AA.VV., *Immagini degli Dei, Mitologia e collezionismo tra '500 e '700*, Leonardo Arte, 1996, pp.66-80.

Siti internet:

<http://www.italica.rai.it/rinascimento/parole-chiave/schede/mitogra.htm>

MARIA ANTONIETTA CAROLA

### ***Recensione dell'Appendice "Il mito di Ero e Leandro nella musica" dal volume "Ero e Leandro: un mare d'amore" di Giovanni Cipriani***

Il volume curato dal prof. Giovanni Cipriani riguardante il mito greco dei due sfortunati amanti, Ero e Leandro, ha il pregio notevole e forse unico di rivolgere uno sguardo analitico e storico anche alle opere musicali che hanno avuto seguito e si sono ispirate all'antico mito preso in esame. È un lavoro pregevole sul piano didattico: infatti, pur partendo da un argomento mitologico greco che filtra nella cultura latina con Servio e Fulgenzio, indaga, interagisce e si confronta gettando lo sguardo sui prodotti letterari, artistici e musicali che costituiscono la trama più vera della cultura umanistica.

Spinge quindi l'allievo ad allungare lo sguardo sino ai prodotti multimediali e a manipolare il dato letterario per cercare le più stravaganti e fantasiose versioni che di esso l'estro artistico ci ha lasciato.

Ma il valore "aggiunto" è costituito proprio dall'appendice dedicata alla musica che costituisce un esempio di quella didattica interdisciplinare così tanto auspicata e reclamizzata dalle varie proposte di riforma succedutesi in questi ultimi anni.

Il testo propone inizialmente un tracciato della fortuna del mito di Ero e Leandro nella storia della musica, partendo dal genere polifonico vocale del tardo Rinascimento passando dalla cantata e approdando al melodramma tardo ottocentesco con dovizia di particolari, di notizie e di citazioni.

Più originale appare invece il raffronto del mito di Ero e Leandro con il grande romanzo di derivazione medievale rivitalizzato e consacrato agli allori imperituri della storia da Richard Wagner, della leggenda di Tristano e Isolda.

Il primo elemento di condivisione è il mare con le due rive opposte e nemiche che si fronteggiano e che diventa complice dei loro amori: Leandro attraversa il mare per incontrare l'amore di Ero e parimenti Tristano, abbandonato su una zattera in preda ai flussi marini, approda sulle rive irlandesi dove troverà l'amore di Isotta.

Il mito di Tristano e Isolda, da un recente studio sull'argomento, a differenza di quanto conosciuto sinora, si svolge anch'esso in un unico stretto di mare: il mare d'Irlanda. In esso si intrecciano tutte le vicende del mito celtico e sulle sue coste si trovano i luoghi deputati alla storia:

Kaerlaverok, è la sede del castello di Re Marke

L'isola di Whithorn (Isola da cui si vedeva da terra il combattimento tra i due campioni) è il luogo in cui è avvenuto il duello tra Morold e Tristano, e da cui è partita la zattera col corpo di Tristano, al largo della Cornovaglia scozzese. Zattera che potrebbe essere approdata o a Bangor o a Dublino (comunque in Irlanda), dove morente sarà curato da Isolda di cui si innamorerà. Da qui affidandosi nuovamente ad un'imbarcazione leggera Tristano torna a Caerlaverock.

Da Caerlaverock parte Tristano per prendere la Regina Isolda e recarla in sposa a Re Marke

Kareol, nell'isola di Man, ancora nel mare d'Irlanda, è il luogo in cui Tristano si recherà in volontario esilio, di cui Isotta ricorderà *l'immenso fragore dell'ondeggiante marea in cui naufragare e annegare.*

Il tema del mare come sfondo comune alle due leggende si conferma un *topos* del tema dell'amore.

L'aspetto più pregnante dell'opera wagneriana è la musica: l'essenza e il significato del dramma sono affidati al linguaggio dei suoni che vengono ad essere costruiti, organizzati e rievocati su una grammatica nuova e simbolicamente ricca e pervasiva. L'inizio dell'intero dramma è foriero di novità. Il Tristan accord, l'accordo con cui attacca il I atto, è l'emblema del linguaggio cromatico wagneriano. Esso è un accordo estraneo alla tonalità di La minore che è la tonalità di impianto del Preludio al I Atto, e il continuo movimento cromatico sia melodico che accordale arricchisce la tessitura con dissonanze e modulazioni sino a modificarne la struttura e la conduzione armonica. Sarà il Tristan-accord a destabilizzare l'intero sistema tonale del classicismo musicale per trasportarci nel Novecento sino alla dissoluzione della forma e allo sgretolarsi del diastematismo tonale.

Il Tristan-accord che si ode dopo l'attacco del violoncello è un messaggio la cui significazione è molto complessa: nella musica tristaniana il simbolo dell'androgino sonoro è l'accordo di Mi maggiore (mi-sol# -si) (dominante → antitesi alla corda di vibrazione del La tonica). Il Tristan-accord ha scisso la base MI ( che è il suono generatore dell'accordo) nei due suoni più vicini, uno verso l'alto (FA) uno verso il basso (RE diesis), formando così la sequenza (FA) SI (RE diesis) SOL diesis.

#### SCHEMA

Così formato il Tristan-accord fu soprannominato dai primi esegeti "Todes-Akkord" o "Accordo di Morte." Esso rappresenta la caduta nella voragine del tempo, da cui gli innamorati devono uscire per riconquistare la libertà di danzare come angeli nel cielo. Sarà un morire alla vita terrena (giorno) per entrare tra gli eletti del mondo delle tenebre (notte). Si avvia così una sorte di cammino iniziatico: non dimentichiamo che Isolda è una maga, una sacerdotessa, del mondo antico. E in questo c'è un altro punto di contatto con Ero: entrambe

sono al servizio della Dea Amore: Afrodite o Minne che si voglia chiamare. Sono loro che introducono all'amore gli eroi Tristano e Leandro.

Qui è d'obbligo una parentesi: nelle mitologie antiche, i sacerdoti, gli sciamani erano anche capaci di sentire o evocare suoni come presenza di divinità in terra: Isolda nel notissimo passo del III atto prima di morire sul corpo di Tristano esanime canta: Odo io sola questo canto, che, sublime,.....

Ero nell'opera di L.Mancinelli-Boito non si abbandona ad un momento lirico, a un lamento evocativo, ma muore senza canto. Questo finale, come giustamente segnalato è senz'altro un elemento di contrasto con Wagner, ma ancor più un mancato tributo ad Afrodite di cui Ero è sacerdotessa.

Ma avviciniamoci alla musica di Mancinelli, di cui ci sono pochi riferimenti nel libro, ma a cui è dedicata un'ampia sezione d'ascolto nel CD-rom.

Ero e Leandro è un'opera ricca di molti spunti inerziali che non arrivano al giusto compimento drammatico (forse anche a causa delle arditezze linguistiche del libretto) ma al contempo è anche un'opera profondamente originale in linea con le novità musicali che si affacciavano nell'Europa musicale di fine Ottocento.

Nel libro più volte si sottolinea la volontà del librettista Boito di allontanarsi con la favola di Ero e Leandro dal Tristano. Però, ahimé, Luigi Mancinelli nel porre in musica i versi boitiani tradisce questo intento usando un linguaggio musicale ormai profondamente compromesso dall'idioma cromatico e fluente di chiara impronta wagneriana. D'altra parte Mancinelli conobbe Wagner a Venezia nel 1883 in occasione del 1° esperimento dell'unione della Morte di Isolda al Preludio del Tristan und Isolde in esecuzione sinfonica. Dirigeva Mancinelli e Wagner, che apprezzò l'esecuzione, ebbe modo di elogiare personalmente il nostro compositore. Negli seguenti la fama di Mancinelli come direttore d'orchestra si poggiò espressamente sulle interpretazioni delle opere wagneriane.

Ero e Leandro, nell'essenzialità del declamato e in una condotta armonica ormai affrancata dal wagnerianismo, racchiude in sé i caratteri più originali di quel rinnovamento del teatro italiano che sarà poi continuato in chiave europeistica da Malipiero e Pizzetti. Guido Salvetti, che ha curato un recente lavoro sul secondo Ottocento dell'Opera italiana, definisce l'opera di Mancinelli: «*sintesi delle aspirazioni di nobilitazione del linguaggio operistico, agitate dai giovani scapigliati fin dal 1860, e qui (in Mancinelli) sbocciate finalmente in un vero decoro linguistico, in una profonda intensità espressiva e drammatica, in una concezione un poco estatizzante e sicuramente colta*».

Nell'atto III scena II, il duetto tra Ero e Leandro "*Vieni al giaciglio*", riprodotto sul CD-rom allegato al volume, ben descrive i caratteri dei personaggi: ad Ero è affidata una melodia cromatica di wagneriana memoria introdotta da un assolo di oboe, mentre dopo il grido di invocazione di Leandro l'orchestra intesse un disegno armonico e timbrico molto soave e dolce che prelude al carattere delle parole evocative di Ero che parla della cadenza di un'arpa e di una dolce morte. Leandro invece risponde concitatamente all'avversa e drammatica fine preconizzata da Ero.

Segue il duetto "*Andrem sopra i flutti profondi*", di un lirismo commosso, sospeso e intrecciato tra le voci che sono pensate insieme ma in forma di eco (in musica diremmo in contrappunto) che sottolinea il desiderio di essere insieme, di raggiungersi (è Leandro che cerca

di raggiungere Ero) e vivere insieme, ma che fino alla fine del duetto continueranno a cantare divise, come presagio del loro avverso destino.

Molto spazio è stato dedicato a questa contaminazione Tristano/Isolda – Leandro/Ero, ma fu Giovanni Bottesini che per primo musicò il libretto di Arrigo Boito su Ero e Leandro. Questo musicista che operò tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento fu celebre per l'evoluzione tecnica e altamente virtuosistica che compì sul contrabbasso, strumento di cui era virtuoso. Ma la sua attività come direttore e compositore, solo in tempi recenti ha attirato l'attenzione di studiosi e interpreti: si pensi solo che Verdi lo volle come direttore dell'Aida alla prima esecuzione al Cairo nel 1871.

Ero e Leandro è da considerarsi forse la sua opera migliore. Marcello Conati la definisce così: «*Ero e Leandro di Bottesini è un'opera di lineare eleganza, permeata di intima commozione; testimonia l'alto grado di perizia strumentale nella ricerca di vivaci coloriti orchestrali e limpidezza del canto se pur carente di autentica tensione drammatica*».

Avremmo pensato che nel CD-rom sarebbero stati inseriti dei brani tratti dall'opera Bottesini-Boito, ma questi pezzi musicali mancano, forse anche a causa della difficoltà a reperire incisioni di un'opera scarsamente rappresentata in epoca moderna.

Il volume del Cipriani, anche nella sua parte riguardante gli sviluppi musicali del mito di Ero e Leandro, offre notevoli spunti di lavoro sia didattico sia di ricerca per chi volesse approfondire temi dal fascino insuperato.

Atto II: un giardino rigoglioso, una divina e lucente notte estiva avvolge l'appartamento di Isolda nel castello di Re Marco. Fanfare di caccia si allontanano sempre più. I corni risuonano in lontananza fino a tacere del tuitto. Una fiaccola confitta vicino alla porta rischiarerà le tenebre. E' l'ultimo avanzo dell'odiata luce. Isolda è agitata. Il giorno le è sembrato eterno. Le esortazioni di Brangania alla prudenza e a guardarsi da Melot, l'amico di Tritano, restano inascoltate. La Regina ordina di spegnere la fiaccola. << Monna Minne non conosci? Vita e Morte sono a lei soggetti; ella li intesse di piacere e di patire>>.

Nel canto della Dea, Isolda si definisce " consacrata alla morte".

Capovolge la fiaccola e la spegne, come gli iniziati a Persefone, che conoscono i misteri di Eros e Thanatos. E canta col dolce trasporto la sua decisione: " La fiaccola, fosse anche la luce della mia vita...ridendo, non temo di spegnere!"

Atto III: Una tritissima e antica melodia di una zampogna è il segno che nessun vassallo arriva. La vecchia aria ridesta Tritano. Kurwenal gioisce, spera che la vita rifiorisca nel suo Signore. Ma Tritano canta: << E' il luogo dove sono sempre stato e dove tornerò, nell'ampio reame della notte dei mondi>>. E tuttavia, l'appassionato amore per Isolda lo ha spinto di nuovo alla vita. Brucia dalla brama e dall'ansia di rivederla. Maledice il giorno illusorio e la fiaccola che li teneva separati.

## Il mare d'Irlanda

Kaerlaverok, sede del castello di Re Marke

L'isola di Whithorn in cui è avvenuto il duello con Morold, è il luogo da cui è partita la zattera col corpo di Tristano, al largo della Cornovaglia scozzese. Zattera che potrebbe essere approdata o a Bangor o a Dublino (comunque in Irlanda) (Isola da cui si vedeva da terra il combattimento tra i due campioni)

Da qui affidandosi nuovamente ad un'imbarcazione leggera Tritano torna a Caerlaverock.

Da Caerlaverock parte per prendere la Regina e recarla in sposa a Re Marke

Quando nel terzo atto si reca a Kareol nell'isola di Man è ancora nel mare d'Irlanda, e Isotta ricorderà *l'immenso fragore dell'ondeggiante marea in cui naufragare e annegare.*



