

Nadia Scippacercola – Rosanna Scippacercola

La bellezza di Psiche tra testo e immagine

Abstract

Psiche è una importante presenza femminile nell'ambito dell'immaginario occidentale; le epoche neoclassica e romantica furono tra le più ricche di testimonianze per quanto riguarda la ricezione della *fabula* apuleiana di *Amore e Psiche*. Nel presente contributo si procederà dapprima a una preliminare problematizzazione del rapporto che lega la figura di Psiche con la Bellezza, fornendo alcune coordinate concettuali e dando visibilità a istanti mentali e linee tematiche – più che a concreti momenti narrativi – mostrati dai numerosissimi adattamenti del racconto nel corso dei secoli. Indi si offre una rassegna iconografica dal XVIII secolo a oggi, che si sofferma su alcuni snodi critici che caratterizzano la resa artistica della straordinaria bellezza della fanciulla, i quali, a loro volta, sono spesso correlati con circostanziati riferimenti testuali.

The figure of Psyche is prominent in the Western collective imagination; the Neoclassical and Romantic periods were the height of the reception of the tale of *Cupid and Psyche* by Apuleius. Firstly, this article analyses the problematic relationship between the character of Psyche and Beauty. It provides conceptual coordinates and thematic guidelines, displaying mental pictures – rather than narrative sequences – which are shown by the several adaptations of Apuleius' tale throughout the centuries. Then, it offers an iconographical review from the Eighteenth century up until nowadays which focuses on some critical turns, often correlated to specific textual references, in the history of artistic representation of Psyche's beauty.

1. *Psiche e la bellezza nella cultura letteraria*¹

Come è ben noto la *bella fabella* occupa una sezione (4, 28-6, 24) del romanzo latino le *Metamorfosi* di Apuleio (II secolo d.C.). A partire dalla riscoperta del testo antico in un codice nell'abbazia di Montecassino, che fu noto a Giovanni Boccaccio (XIV secolo), cominciarono a prodursi una serie di letture e riscritture di tale porzione narrativa – spesso scorporata dal suo contesto – che sono chiaro segno di un crescente successo ottenuto dal racconto nell'ambito della cultura europea. Fortuna alla quale Boccaccio stesso contribuì con la sua opera *Genealogia deorum gentilium* (5, 22), in cui – sulla scorta di Marziano Capella (IV-V secolo) – reinterpretò il mito come allegoria dell'anima razionale che, passando attraverso tentazioni terrene, pentimento e prove, compie l'ascesa contemplativa e ottiene il bene del divino amore.

Successivamente all'*editio princeps* delle *Metamorfosi* del 1469, si hanno una serie di volgarizzamenti del testo apuleiano e va ricordato il commento del 1500 a opera

¹ A cura di N. Scippacercola – una versione ridotta del presente lavoro è stata presentata alla *International Conference at the University of Leeds* “The Reception of Apuleius' Cupid and Psyche from 1600 to Today”, tenutasi dal 13 al 15 luglio 2016 a Leeds, Regno Unito.

di Filippo Beroaldo il Vecchio. L'umanista, nell'interpretazione della favola, segue più strettamente l'influenza di Fulgenzio (V-VI secolo) e fa di Psiche l'anima come intesa dalla *Genesis*. I filoni tematici del racconto che verranno immediatamente valorizzati in quest'epoca sono grossomodo due: il trionfo dell'unione matrimoniale, che si inserì nel dibattito intorno alle virtù "civili" della seconda metà del Quattrocento, e le letture in chiave allegorica, con una base neoplatonica e in varia misura cristianizzate. Queste ultime, che furono condivise dal Rinascimento, interpretavano il racconto come storia del successo di Psiche – intesa come "anima" – in un percorso di avvicinamento al divino, a seguito di un tormentoso cammino. In tale contesto la tematica della Bellezza fu recuperata tra i valori simbolici: il Bello era una categoria morale della filosofia platonica, che trovava il suo posto insieme ai concetti di Vero e di Bene.

In realtà, l'associazione tra "Psiche" e la bellezza "fisica" è un tema portante della versione apuleiana: è origine e causa delle vicissitudini esistenziali della giovane donna. Il suo irresistibile fascino è un dono imbarazzante, che suscita l'invidia di tutto il genere femminile sia umano che divino. La bellezza è dapprima sentita come scomodo fardello dalla stessa fanciulla, che riconosce in essa il motivo del suo allontanamento, in ogni caso, dalla dimensione umana, secondo quanto è ambigualmente prescritto dall'oracolo (*Apul. Met.* 4, 33-34); bellezza che in seguito sarà fortemente desiderata dalla stessa donna, che, proprio con l'intenzione di ottenerla, apre la pisside presa da Proserpina². In verità, proprio questo episodio di caduta apparentemente irrimediabile della giovane sembra concorrere a creare l'archetipo mentale occidentale del mitico salvatore con "lieto fine" matrimoniale: Cupido arriva al volo in soccorso dell'eroina ormai perdutoamente innamorata di lui, salva la donna che egli pure ama, ridestandola da un torpore pari a morte, ed è intenzionato a sposarla con nozze divine.

Decontestualizzando il racconto mitico di Apuleio dal suo piano storico³ ci rendiamo conto – anche a un livello interpretativo letterale – che esso è estremamente "denso" a livello contenutistico: si tratta di una storia ricca di temi. Ad ogni modo, ai fini del nostro discorso, un punto di svolta tra gli adattamenti del racconto è rappresentato da *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (1669) di Jean de La Fontaine. L'opera è importante per una serie di motivazioni strutturali: il testo è dedicato a una donna, la Duchessa di Bouillon, nipote di Mazarino; presenta alcune considerazioni notevoli nella prefazione; usa l'espedito narrativo del manoscritto riscoperto; presenta superficiali riflessioni filosofiche. È un testo con frecciate misogine ed è ricchissimo di riflessioni metaletterarie. Ha punte di satira politica e virate verso il fantastico. Ma soprattutto l'opera estrinseca alcune riflessioni di rilievo sul tema della Bellezza della fanciulla⁴; ed è notevole perché ambisce a diventare il nuovo testo di riferimento: il nuovo e migliorato Apuleio, calato

² Questo elemento nel corso del tempo diventerà a sua volta un simbolo polisemicamente misogino: rappresenterà il desiderio femminile di ottenere la bellezza divina, passerà a rappresentare la donna che comprende l'uso della malizia ai fini di riconquistare il marito, e anche l'uso del *make-up* in opposizione alla bellezza naturale.

³ Per il contesto culturale di riferimento e per una discussione dei principali studi interpretativi riguardanti la *fabella* di Apuleio si può consultare, tra i tanti, il recentissimo MORESCHINI (2016, in particolare cap. 3).

⁴ La celebrazione della bellezza della donna nell'ambito del palazzo di Amore diventerà del tutto prevalente.

nel contesto della corte francese di fine Seicento. Inoltre simile tipologia di riscrittura della storia di Psiche sembra riattivare la direttrice che si apparenta al vecchio tema folclorico de “La Bella e la Bestia” e che ha come modello chiave una serie di lavori francesi del XVIII secolo: il racconto originale di Gabrielle Suzanne Barrot de Villeneuve (con la versione più nota del 1740), la più conosciuta versione breve di Jeanne Marie Leprince de Beaumont (1756) e una serie di drammatizzazioni coeve. Questi sono lavori in cui l’estrinsecazione della tematica della bellezza diventa centrale, Psiche è assimilata a “La Bella” per antonomasia e “Cupido” è realmente un essere mostruoso: diciamo che questi testi esplorano il caso peggiore della scena del talamo. Quest’ultima, nel racconto apuleiano, creava nefaste aspettative in Psiche a causa dell’oracolo astutamente richiamato dalle insinuazioni delle perfide sorelle. Ricordiamo, infatti, che la donna ha premeditato, su loro indicazione, l’assassinio dello sposo; ella si dota di una *novacula* e di una lucerna e originariamente ha un intento criminoso, che si dissolve appena si rende conto della divina bellezza del suo amante. In effetti, tra il romanzo di La Fontaine e questi racconti si pone un’ulteriore intermediazione letteraria: essa è rappresentata da *Serpentin Vert*, una favola francese scritta da Marie Catherine d’Aulnoy, che fu pubblicata nel 1698 nei *Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*⁵. Il filone assumerà successivamente uno sviluppo più o meno autonomo.

Le vicende di Cupido e Psiche si legano a racconti portatori dei concetti di matrimonio e morte; essi scrutano nel talamo nuziale, nell’intimità di coppia: un luogo da sempre tabù; ma sotteraneamente trattano anche della ricerca della felicità, mettendo in luce l’impossibilità dell’essere umano di appagarsi di una situazione non spiacevole ma ad ogni modo limitante. Molto in sintesi, l’ipotesto apuleiano con le riscritture che se ne faranno a partire dalla fine del XVII secolo permettono di affrontare, mediante la mediazione artistico-letteraria della trasfigurazione fantastica, situazioni e tematiche torbide e una serie di importanti conflitti psicologici, quali il rapporto tra umano e divino, che verrà a corrispondere a quello tra fate e sovrani e che si rispecchierà nel rapporto tra classi sociali differenti, il rapporto tra anima e corpo, il rapporto tra maschile e femminile e tra matrimonio, passioni umane e relazioni clandestine, il rapporto tra figli e genitori e... suocere, il rapporto tra illusioni, sogni e realtà, il rapporto tra bello e mostruoso, tra sentimenti di attrazione e repulsione.

La storia stessa subirà, in effetti, nel corso dei secoli una lunga serie di adattamenti, talora effettuati con intenti paideutici, riassumibili in breve secondo le seguenti direttrici interpretative: 1) letture allegoriche in chiave neoplatonica o cristiana 2) letture edonistiche: con soluzioni spettacolari e decorative non problematiche (es. Molière, Corneille e Quinault); 3) letture chimeriche, idealizzanti e sensistiche sospese tra desiderio e speranza; 4) letture progressive e storico-civili; 5) letture intimistiche; 6) letture dissacranti⁶.

Infine, se focalizziamo l’attenzione sulla figura di Psiche, svincolandola dai suoi diretti contesti letterari, possiamo notare che ella attraverserà tre differenti dimensioni ermeneutiche:

⁵ Inoltre parallelamente anche Perrault si esprimeva con accenti di piena modernità. Ci riserviamo di approfondire in altra occasione le tematiche qui introdotte.

⁶ Si veda l’ottima disamina SOZZI (2007) e l’utile repertorio DAVIDSON REID (1993, v. 2, pp. 939-55).



Fig. 1 | O. Gentileschi, *Cupido e Psiche*, San Pietroburgo, Hermitage, 1628-1630.

1) una dimensione trascendente, connessa alla dimensione onirica e all'illusione della trasformazione dell'amato, alla presenza dell'azione miracolosa nella vita umana e all'espressione della potenza dell'Amore in tutti i suoi aspetti.

2) una dimensione di concretezza, legata a una umana e saggia accettazione della realtà; Psiche rappresenterà l'emblema della donna consapevole.

3) una dimensione di distruzione totale, di nichilismo: non esiste nulla oltre la vita; non c'è un'Anima che si diparte e nel talamo non giace Cupido.

2. Psiche e la bellezza nell'arte figurativa⁷

Da un punto di vista storico-artistico nell'ambito della produzione figurativa successiva al Rinascimento, il soggetto permane nonostante il 'peso' esemplare e definitivo dei ce-

⁷ A cura di R. Scippacercola.



Fig. 2 | A. Van Dyck, *Cupido e Psiche*, Londra, Hampton Court, 1638-1640.

L'estetica di questo episodio risulta alquanto bizzarra, con Cupido che corre e si precipita da Psiche come uno strano tipo di mortale; ovviamente questo fatto è dovuto alla scarsa abitudine del mondo fiammingo alla diretta conoscenza della scultura classica e dei suoi riferimenti estetici che invece condizionano fortemente la produzione artistica di buona parte dell'Europa centro meridionale.

leberrimi affreschi di scuola raffaellesca che si trovano a Roma (Farnesina - Chigi) e a Mantova (Palazzo Tè). Il sottolineare la bellezza della sfortunata principessa, usando l'episodio notturno della lampada (accesa nottetempo per vedere se effettivamente si giaceva con un mostro o meno) (**Fig. 1**) o il deliquio successivo all'apertura della pisside (**Fig. 2**) sarà una costante anche nei pittori del XVII e del XVIII secolo. Si tratta evidentemente dei momenti icastici di debolezza e trasgressione di Psiche e va ricordato che, in passato, la curiosità era vista come elemento tipico della natura femminile, anzi insita in essa. Soprattutto il momen-



Fig. 3 | Candlelight Master (Trophime Bigot), *Psiche scopre Amore*, Teramo, Pinacoteca Civica, prima metà del XVII sec.



Fig. 4 | S. Vouet, *Cupido e Psiche*, Lione, Musée des Beaux-Arts, 1637.
Si noti l'abile uso del colore rosso, che attira e concentra lo sguardo dello spettatore sul letto ove dorme Cupido.



**Fig. 5 | C.-J. Natoire,
La toiletta di Psiche,
Nouvelle-Orléans,
Museum of Art, 1735.**

to della apertura della pisside riporta alla memoria iconografica un altro personaggio del mito: Pandora; ma Psiche ripete l'errore per ben due volte, con esiti decisamente differenti.

Nel corso del XVII secolo, la scena della lucerna ritorna spesso anche perché l'immagine si arricchisce di sensualità e voyeurismo consentendo di indulgere sulla bellezza dei corpi, colti in un momento di intimità, di entrambi i protagonisti. Proprio il fatto che la scoperta di Cupido da parte di Psiche avvenga nottetempo, permette di 'sfruttare' la luce della candela nell'oscurità – ovviamente si richiedono notevoli capacità da parte del pittore nel rendere i passaggi tonali dalla luce al buio e la definizione degli incarnati. La lezione caravaggesca avrà, in questo senso, una importante eredità nell'arte francese del XVII secolo (**Fig. 3; Fig. 4**).

Successivamente, la cultura di corte sviluppatasi con l'assolutismo di Luigi XIV reinterpretava gli episodi di Psiche alla luce della tradizione delle scene *galantes* (o *fêtes galantes*) contemporanee all'epoca di produzione: si gioca sul parallelo corte del Re Sole/Olimpo, creando una voluta ambiguità se sia la corte del Re Sole ad essere vicina agli dei, assumendo comportamenti pari a quelli di questi ultimi, o se non siano piuttosto gli dei a comportarsi in modo analogo al sovrano e al suo seguito aristocratico! Significativo, a questo proposito, è il quadro di Natoire (**Fig. 5**), molto vicino alla leggera e scherzosa sensualità di Boucher, in cui Psiche appare trattata letteralmente come una regina, con tanto di seguito di ancelle ben visibili, durante il bagno nel palazzo di Eros (ricordiamo, invece, che nel testo di Apuleio, la servitù del palazzo è invisibile).



**Fig 6 | F. Gérard,
Cupido e Psiche, Parigi,
Louvre, 1798.**

Ancora l'arte francese, a cavallo tra diciottesimo e diciannovesimo secolo, valorizza l'altro momento tipico della storia: il risveglio di Psiche ad opera di Cupido dopo l'apertura della pisside. Toccante è l'espressione di sberdimento o di intontimento successivo al recupero dei sensi da parte della fanciulla (grazie all'intervento di Cupido) nel quadro di Gérard (**Fig. 6**). La scena non trascura di mostrare l'avvenenza di Psiche che, pur nel gesto di coprirsi, non nasconde molto del suo giovane e bellissimo corpo. E sempre a questo proposito, sempre all'inizio del XIX secolo, da parte di alcuni artisti si assiste alla riproposizione in una chiave scherzosamente libertina e "birichina" della scena di Amore che abbandona furtivamente il talamo mentre Psiche continua a dormire. Sia la versione di Picot (**Fig. 7**) che quella di David (**Fig. 8**) sottolineano la giovane età della coppia e dunque la loro bellezza. È interessante la resa di David, che addirittura mostra Cupido sorridente che guarda dritto verso lo spettatore mentre sposta il braccio di Psiche addormentata, che gli impedirebbe di volare via.

Grossomodo databili agli stessi anni, compaiono versioni più raffinate che sono incentrate ancora sul tema dello svenimento/morte di Psiche: Angelika Kauffmann (**Fig. 9**)



Fig. 7 | F.E. Picot, *Amore mentre lascia Psiche*, Parigi, Louvre, 1819. Notevole il contrasto tra il corpo giovane e snello di Cupido che si alza e il corpo supino e inerte di Psiche.



Fig. 8 | J.L. David, *Cupido che lascia Psiche*, Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1817. Ci troviamo occhi negli occhi con uno sfrontato Cupido, orgoglioso della propria bellissima compagna.



**Fig. 9 | A. Kauffmann,
Amore e Psiche, Zurigo,
Kunsthau Zürich, 1792.**



**Fig. 10 | H. Füssli,
Cupido e Psiche, Zurigo,
Kunsthau Zürich, 1810.**



**Fig. 11 | A. Canova,
Amore e Psiche stanti,
Parigi, Louvre, 1796.**

e J.H. Füssli (**Fig. 10**). Mentre Angelika Kauffmann sembra sottolineare l'atteggiamento premuroso e delicato di Cupido nel risvegliare Psyche – notare bene, è uno dei pochissimi casi in cui la fanciulla risulta vestita! –, Füssli crea un'inquadratura così ravvicinata e chiusa tale da rendere l'immagine trattata già pienamente romantica, arricchita da un sentimento di grande inquietudine grazie all'escamotage dei capelli di Amore mossi dal vento.

Siamo ormai nell'Ottocento, secolo che, per lo meno ai suoi inizi, non può prescindere dall'estetica neoclassica italiana dettata da Antonio Canova con il suo nuovo ideale di grazia (**Fig. 11 e 12**), o dalla dolcezza soffusa di Pietro Tenerani (**Fig. 13**), o ancora dall'interpretazione più algida datane da B. Thorvaldsen (**Fig. 14**): tutti questi artisti creano una fantastica macchina del tempo, portandoci nell'ideale e astratta bellezza dell'antichità classica, resa ancora più incantevole data la loro eccelsa perfezione tecnica. Inoltre Canova realizza, probabilmente per suo personale diletto, anche un dipinto raffigurante i due protagonisti, Amore e Psiche – anche se l'estrema delicatezza neoclassica del quadretto non è neanche lontanamente paragonabile alla classicità delle sculture del maestro veneziano.

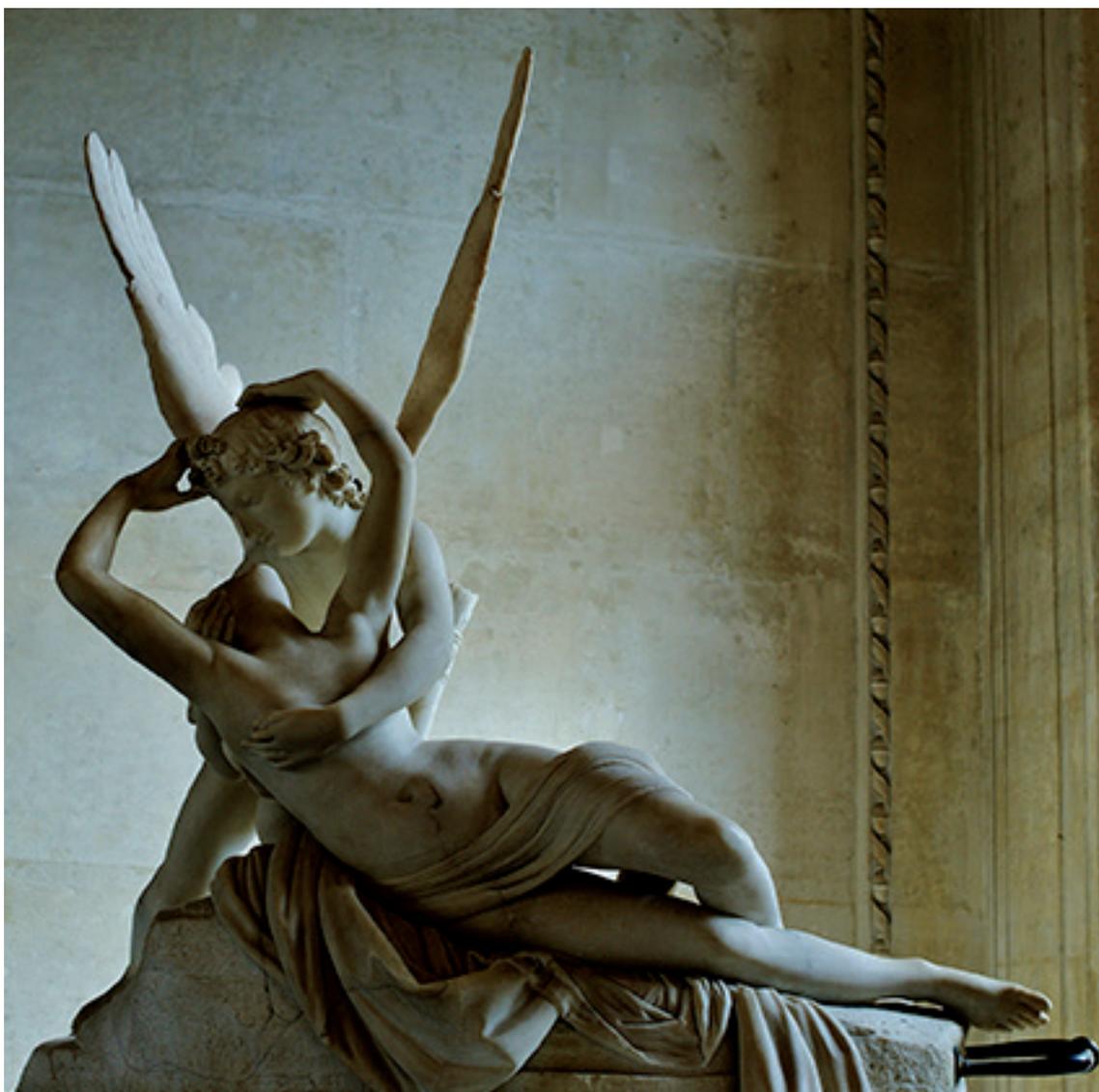


Fig. 12 | A. Canova, *Cupido e Psiche*, Parigi, Louvre, 1793.

In area anglosassone invece, il personaggio di Psiche è citato spesso per la sua venustà assoluta, consentendo ai vari pittori di realizzare quadri di incantevole bellezza. Forse l'immagine più famosa che si ricordi è quella di Lord Leighton, esponente di primo piano degli Olympians: *Il bagno di Psiche* (Fig. 15), dove la fanciulla si mostra quasi "colonna di carne", ancora più bella e sensuale proprio per il contrasto del suo vivo incarnato con la fredda e candida pietra della sala in cui si trova. Evidente il riferimento classico alla Venere Callipigia, di estrema e carnale avvenenza (Fig. 16). Si potrebbe anche sottolineare come il pittore inglese non manchi di rendere la fanciulla complice di un delicato (ma pure insistente) voyerismo di un pubblico, che immaginiamo nella maggior parte maschile, nell'interrompere la sua svestizione perché lei stessa rimane incantata dal proprio riflesso nell'acqua della vasca. La studiatissima bellezza dell'immagine fa passare in secondo piano il resto della storia, ovvero la futura "tragedia" e le prove che



Fig. 13 | P. Tenerani, *Psiche svenuta*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte moderna, 1822.



Fig. 14 | B. Thorvaldsen, *Cupido e Psiche*, Copenaghen, Thorvaldsen Museum, 1810.



Fig. 15 | Lord F. Leighton, *Il bagno di Psiche*, Londra, Tate Gallery, 1890.



Fig. 16 | *Venere cd. Callipige*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, metà II sec. d.C.



Fig. 17 | J.W. Waterhouse, *Psiche entra nel giardino di Amore*, Preston, Harris Museum and Art Gallery, 1905.

la fanciulla deve superare per tornare al fianco di Amore. In questo senso un altro pittore inglese, Waterhouse, è forse più vicino all'approccio che avranno i preraffaelliti e all'idea che Psiche è sì una bellissima fanciulla che pecca di ingenuità e di curiosità, ma è anche colei che decide di rimediare ai propri errori con coraggio, sottoponendosi alle prove che Venere decide di comminarle.

Ci sono due bei quadri di Waterhouse che mostrano il senso dell'azione della nostra eroina, attraverso il dubbio, il coraggio e anche la debolezza umana: le due immagini a cui faccio riferimento lasciano sospettare che forse il pittore pensava a un ciclo più lungo di immagini e a una narrazione più articolata, visto che la fisionomia e soprattutto la veste



Fig. 18 | J.W. Waterhouse, *Psiche apre la pisside*, coll. privata, 1904. Waterhouse opera nella scia degli Olympians, ma arricchisce le sue immagini con contenuti preraffaelliti – nel nostro contesto, la ricerca di ciò che si è perduto e le prove necessarie a riottenerlo.

della giovane è identica in entrambi i quadri, pur trattandosi di momenti diversi e lontani nel tempo (**Fig. 17** e **Fig. 18**). Waterhouse gestisce l'immagine in modo "moderno", sottolineando l'agire della fanciulla mentre Leighton struttura la posa in modo da sottolineare l'estrema bellezza di quel giovane corpo perfetto in ogni dettaglio ma immobile, in assoluta contemplazione di sé. Ciò che cattura lo spettatore nei quadri di Waterhouse non è solo la delicata bellezza della ragazza, ma la percezione di dividerne i sentimenti: partecipiamo della trepidazione di Psiche mentre apre la porta che conduce nel giardino di Amore – il volto quasi nascosto incrementa il senso di mistero; la rimproveriamo, ma siamo ugualmente curiosi, quando si accinge a disobbedire (nuovamente!) aprendo la



Fig. 19 | J.W. Waterhouse, *Windflowers*, coll. privata, 1902

pisside datale da Proserpina. Inoltre vi è un interessante commento critico, apparso sullo “Standard”, che fa riferimento ad un’altra opera del pittore inglese ma che potrebbe rappresentare uno dei tanti episodi di Psiche, se non fosse per le vesti della ragazza che rimandano a un altro secolo (**Fig. 19**):

The girl in *Windflowers* [...] is herself a Psyche. [...] Mr Waterhouse is always painting Psyche, Psyche – not Venus, not Minerva, not Diana – is the personage he understands and cares for⁸.

Esso ha stimolato delle proficue riflessioni:

Like the quest of Percival and Perseus, Psyche’s was cherished by Burne-Jones,

⁸ TRIPPI (2002, 187-88).

Morris and Pater for its occultist undercurrent – the growth of Psyche’s spirit through redemptive ordeals, and ultimately her achievement of eternal love and life as Cupid’s bride. Yet Psyche succeeded only with others’ help, and the *Standard’s* association of Waterhouse girls with her suggests that they were all readily seen as beautiful, passive ciphers⁹.

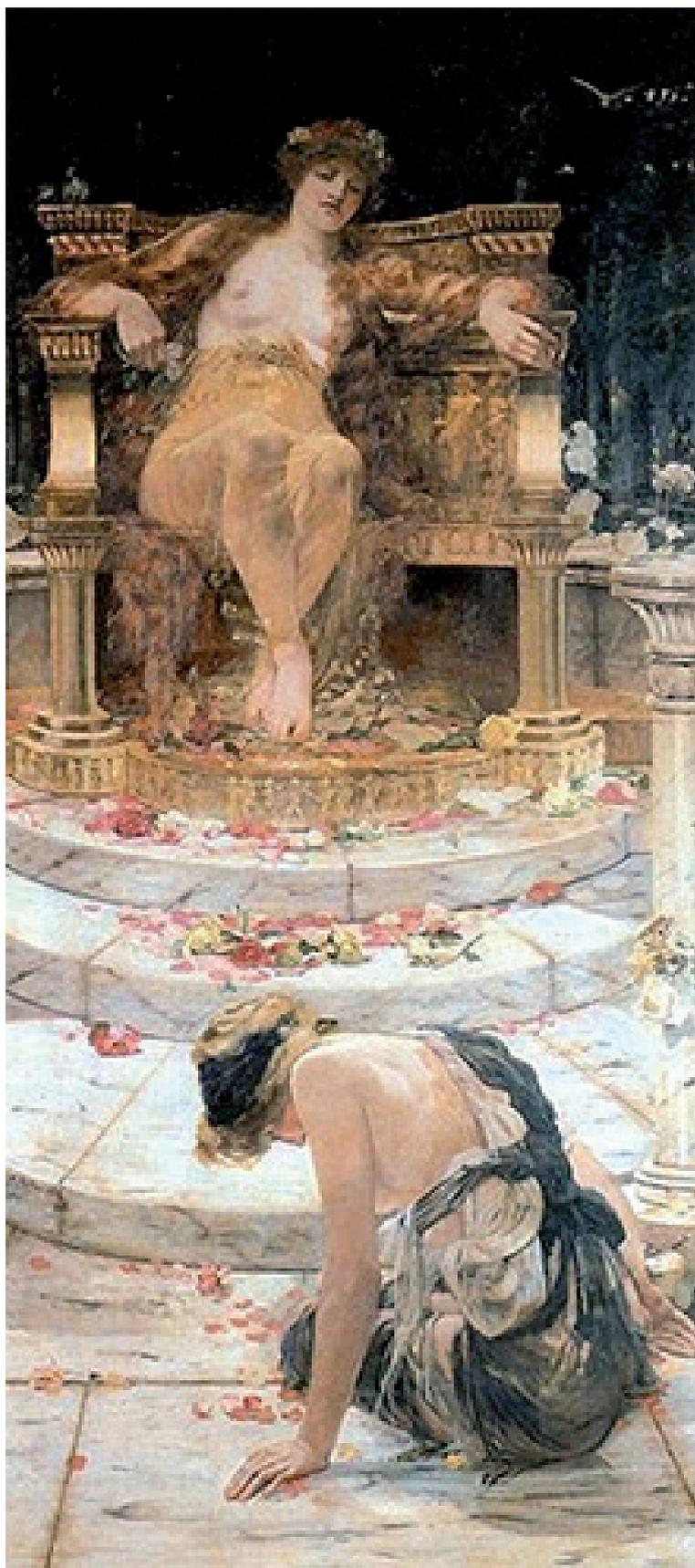
Pertanto risulta nettamente in evidenza la maniera “diversa” di considerare e trattare il personaggio di Psiche: ella non è più o non necessariamente una bella ma “insulsa” fanciulla, come si sottolineava nella produzione artistica passata (che evidenziava la disobbedienza o la innocente o inconsapevole bellezza), ma è colei che affronta rischiose prove per tornare allo “status quo”: stare insieme con Amore.

Sulla falsariga di Waterhouse si pone un suo contemporaneo, Matthew Hale che, mantenendo l’alto senso estetico del primo, mostra un aspetto insolito di Afrodite che però si lega benissimo con il testo apuleiano, ovvero la perfidia rivolta ai danni di Psiche da parte della madre di Cupido. Nella **Fig. 20** si vede come sia ben stata progettata l’immagine, in modo da creare una sorta di clessidra alla base della quale è la ragazza, lacera nelle vesti per il lungo peregrinare. La posa raccolta di Psiche contrasta – o ha un suo bilanciamento – nell’atteggiamento sfrontato di Venere, che richiama effettivamente l’immagine di un’arpa.

Parlando di Waterhouse avevamo citato i Preraffaelliti ed è effettivamente attraverso William Morris, esponente di spicco della seconda generazione preraffaellita, che si può parlare di un vero e proprio trionfo del personaggio di Psiche. Nella fase matura della collaborazione tra Morris ed Edward Burne-Jones, l’amico di una vita, grazie alla casa editrice fondata da Morris (la Kelmscott Press) avverrà la pubblicazione di *The Earthly Paradise*¹⁰, edito tra il 1868 e il 1870. Per quanto riguarda le fonti di ispirazione utilizzate da Morris, mi permetto di ipotizzare che possa esserci stato anche il *Decamerone* di Boccaccio. Il riferimento al poeta italiano (la fuga dalla peste, il racconto di storie come intrattenimento) che può sembrare azzardato sarebbe invece plausibile per la frequentazione di Morris e Burne-Jones con Dante Gabriele Rossetti (figlio di un rifugiato politico italiano) appassionato di letteratura italiana e della poesia di Dante Alighieri (cfr. la prima produzione pittorica di Rossetti).

⁹ TRIPPI (2002, 188).

¹⁰ Ciò che Morris aveva deciso di scrivere era una corposa raccolta di storie ispirate alle saghe nordiche (germaniche e islandesi) e alla mitologia greca. Si racconta di un gruppo di viaggiatori norvegesi che si mettono in viaggio verso occidente alla ricerca di una terra dove si vive una vita eterna (“the Earthly Paradise”, appunto). Delusi dalla loro lunga ed infruttuosa ricerca, invecchiati, durante il loro ritorno sbarcano su una terra abitata da Greci che ancora venerano gli dei pagani (“una città senza nome in un mare lontano”) e decidono di trattenerli lì fino alla fine dei loro giorni. In occasione di una festa mensile si raccontano storie; lo fanno, alternativamente, uno degli anziani del posto e uno degli ospitati. Il testo si divide in dodici sezioni (una per ogni mese dell’anno) ed ogni mese vengono narrati due racconti. L’anziano del posto racconta storie che provengono dall’ambito della mitologia classica, in cui è anche la storia di Amore e Psiche, mentre i racconti narrati dai viaggiatori stranieri fanno riferimento alle saghe nordiche o ad altre fonti medievali (quindi, dodici racconti greci classici e dodici racconti medievali, per un totale di ventiquattro). Tutto *The Earthly Paradise* è scritto in rima baciata, nella cosiddetta *rime royal* ovvero stanze di sette versi, chiaramente ispirandosi a *I racconti di Canterbury* di Chaucer, sicuramente il riferimento imprescindibile per il piano dell’opera di Morris.



**Fig. 20 | M. Hale,
Psiche davanti a Venere,
Bournemouth,
The Russel-Cotes Art
Gallery and Museum, 1883.**

Del resto,

The classical stories in *The Earthly Paradise* are mostly taken from obvious sources, very often from the familiar Lemprière, which I suppose this generation scarcely knows by name. But sometimes two versions are merged into one or the story-teller's licence in modifying a legend is taken. [...] Details of the poems are in all cases the result of the poet's own mind working within the framework settled by the main lines of the tale. [...] In *Cupid and Psyche* William Morris deviates here and there from the incidents in *The Golden Ass*. He had followed Apuleius in the draft, but altered it afterwards¹¹.

Circa la storia di Amore e Psiche, Morris e Burne-Jones ne avevano progettato una edizione illustrata che non fu mai realizzata¹², ma il ricco nucleo grafico prodotto da Burne-Jones negli anni fra il 1865 e il 1870 costituisce un patrimonio fantastico e una riserva di energia poetica dalla quale attingere per tutta la vita¹³. Per almeno due volte Burne-Jones si è cimentato nella rappresentazione della storia di Amore e Psiche: in occasione del ciclo (ancora esistente) realizzato per la “dining room” in Palace Green a Londra e in occasione della pubblicazione di *The Earthly Paradise*¹⁴ di William Morris¹⁵. Ai fini di questo studio, va messa in evidenza la libertà che Morris si concede non solo di scrivere in versi un testo che Apuleio aveva compiuto in prosa, ma anche il deliberato inserimento di un episodio mai narrato nel testo di Apuleio: l'innamoramento da parte di Amore verso Psiche nel vedere la fanciulla addormentata presso una fontana; Amore chiederà poi a Zefiro di rapire la fanciulla e portarla nel proprio palazzo. Oltre a ciò, si può anche ipotizzare che tanto studio per i disegni/incisioni da inserire nel testo scritto da Morris abbia pure consentito di produrre una serie di quadri e/o acquarelli non necessariamente ancora esistenti. Specifico questo dettaglio apparentemente non importante perché si conserva una bella incisione di Burne-Jones che mostra Amore che vede Psiche per la prima volta (**Fig. 22**). Il soggetto viene ripetuto in una bella versione pittorica del 1887, conservata

¹¹ M. Morris, *Introduction*, in MORRIS (1910-1915, I, xviii e xix).

¹² «Lady Burne-Jones notes in her *Memorials* that in 1865 seventy designs of *Cupid and Psyche* were finished» M. Morris, *Introduction*, in MORRIS (1910-1915, I, xxiii).

¹³ «But the material grew to such an extent that it became desirable to issue the rest of the tales in two volumes, the large paper issue being in six volumes when completed. A later edition is in four volumes, for the four seasons» M. Morris, *Introduction*, in MORRIS (1910-1915, I, xii).

¹⁴ La maggior parte delle immagini che Burne-Jones realizza per la storia di Amore e Psiche sono soprattutto disegni e varie incisioni tratte da essi. Una buona parte delle matrici in legno furono proprio lavorate da Morris in persona allo scopo di controllare tutti i passaggi della resa iconografica e mantenere il senso della linea e l'eleganza dei contorni per cui l'amico era tanto celebre. «As the *Cupid and Psyche* woodcuts are numbered, there were fifty-one blocks cut, but seven of them are missing. Of those existing my father himself cut thirty-five» M. Morris, *Introduction*, in MORRIS (1910-1915, I, xxiii).

¹⁵ «It would have been a splendid work if it could have been carried out, but in the experimental sheets the woodcuts looked all wrong with the best type then obtainable (the type was used later for *The House of the Wolfings* and *The Roots of the Mountains*), and the attempt had to be abandoned. My father was to have the satisfaction in later life of realizing this early dream of fine printing, and the realization culminated fitly in the noble volume where the work of his “master” Chaucer and that of his life-long friend is brought together» M. Morris, *Introduction*, in MORRIS (1910-1915, I, p. xxiv).



Fig. 21 | E. Burne-Jones, *Cupido e Psiche*, Manchester, City Art Gallery, 1887.

Fig. 22 | E. Burne-Jones, *Cupido e Psiche* (disegno), Oxford, Amici dell'Ashmolean Museum, 1865-1870.

alla Manchester Art Gallery (Fig. 21). In realtà esiste un breve componimento poetico di Gabriele D'Annunzio, che descrive in versi proprio questa scena dell'incontro di Amore e Psiche dal lavoro di Burne-Jones. Ma ciò che fa escludere che il quadro di Manchester possa essere stato visto dal poeta italiano e sia stato la sua fonte di ispirazione è l'assenza di un dettaglio significativo: nel quadro manca il getto della fontana a cui invece la poesia di D'Annunzio fa riferimento¹⁶. Detto fiotto d'acqua compare invece nella serie di disegni di Burne-Jones per l'organizzazione dell'opera di Morris (Fig. 22). L'unica ipotesi che mi permetto di formulare è questa: risulta che in una mostra del 1891 a Roma, organizzata da artisti molto vicini alla persona di D'Annunzio e fortemente interessati al movimento preraffaellita, siano state esposte alcune opere di pittori preraffaelliti inglesi, tra cui un acquerello di Burne-Jones, *Amore e Psiche*. Verrebbe dunque da pensare che l'artista inglese abbia consegnato alla mostra romana una delle versioni dipinte tratte dai suoi disegni, dotata di getto d'acqua e magari, forse, oggi non più esistente. E che questa sia l'opera che ispirò il poeta italiano. Va specificato comunque che, nonostante la puntuale ispirazione tratta dall'immagine in questione, D'Annunzio rimane "solo" affascinato dall'estetica preraffaellita, dalla loro colta ricerca dei miti dimenticati e degli eroi medievali come

¹⁶ «Piegasì in arco l'acqua che una bocca / marmorea da l'alto muro esprime; / ma il ceruleo curvo stel non tocca / la chioma de la vergine sublime» *Poema paradisiaco* (1891-1892), *Hortus Larvarum*, *Psiche giacente*, vv. 8-11, D'ANNUNZIO (1893², 86-88).

Lancillotto e Percival. Ma lo scrittore italiano non andrà oltre un'adesione puramente formale all'iconografia e alla bellezza romantica e nostalgica della figura femminile proposta dai succitati artisti inglesi. Lo scambio con questo movimento artistico britannico fu probabilmente dovuto alle figure di Giuseppe Cellini¹⁷ e Nino Costa¹⁸, entrambi pittori, che frequentarono anche personalmente la cerchia artistica inglese, nonché gli Olympians (Costa fu amico di Lord Leighton). Mi permetto anche di accennare velocemente al fatto che non furono solo i pittori italiani a viaggiare in Inghilterra – inevitabilmente, Londra attraeva moltissimo – ma anche che furono frequenti e ripetuti i soggiorni in Italia degli artisti inglesi: Ruskin fu più volte a Roma nel 1840-1841, nel 1872 e nel 1874; Leighton visse a lungo a Roma e vi si trovava nell'ultimo periodo della sua vita, nel 1895; Burne-Jones fu in Italia per la prima volta nel 1859 e vi tornò più volte, non necessariamente insieme a Ruskin, nel 1862. Vi tornò poi da solo nel 1871 e, per l'ultima volta, nel 1873 insieme con Morris. In secondo luogo, elemento fondamentale per la conoscenza approfondita dei preraffaelliti da parte di D'Annunzio, fu la persona di Giulio Aristide Sartorio, notevolissimo pittore e disegnatore, grande e intimo amico di D'Annunzio, il quale conobbe direttamente E. Burne-Jones in Inghilterra. Addirittura, Sartorio visitò lo studio di Burne-Jones avendo con lui una lunga conversazione. Prima di tornare in Italia, Sartorio acquistò un catalogo su Burne-Jones stampato in inglese – lingua che l'artista italiano conosceva molto bene.

Vediamo dunque che la storia di Amore e Psiche non si perde nel tempo ma continua a ispirare artisti in vari campi. In parallelo con la produzione pittorica, subentra a fine Ottocento un'altra tecnica: la grafica. Riviste, giornali e la produzione di un bene di lusso, il libro con illustrazioni, fanno sì che molti artisti, anche pittori nel senso tradizionale del termine, si provino nella creazione di immagini in bianco e nero. Proprio in riferimento alla grafica e alla versatilità di questa tecnica molto apprezzata per le pubblicazioni a stampa, apro una breve parentesi su un artista che, apparentemente, non ha molto a che fare con i preraffaelliti ma che invece ha con loro alcune affinità: Aubrey Beardsley. Questo artista assolutamente originale, anche scanzonato e spesso irriverente, viene inevitabilmente accostato ad Oscar Wilde per averne illustrato un intenso racconto: *Salome* (composto da Wilde nel 1891). Per altro, la fama di questo poemetto che narra della breve storia della figlia di Erode e della sua insana passione per Giovanni Battista, sarà accresciuta dalle musiche appositamente scritte da R. Strauss, che così facendo produce

¹⁷ «Verso la fine degli anni '70 dell'Ottocento, il Cellini entrò in contatto con Nino Costa, aderendo nel 1884 alla "Scuola Etrusca", costituita dai paesaggisti N. Parisani, C. Formilli, N. Pazzini, G. Vannicola e dagli artisti inglesi G. Howard, E. Barclay, W. McLaren. Il gruppo si dedicava alla pittura di paesaggio "en plein air", ma era anche fortemente suggestionato dall'idealismo di marca preraffaellita» S. Fugazza in BOSSAGLIA – QUESADA (1988, 94, scheda 2). Bisogna inoltre ricordare che «G. Cellini aveva iniziato a collaborare con D'Annunzio quando questi, nel 1885, era diventato direttore della rivista "Cronaca bizantina", precedentemente diretta da Angelo Sommaruga, poi rimosso dal ruolo in seguito a uno scandalo e al processo che ne seguì» G. Piantoni in AA.VV. (1972, xxxvi).

¹⁸ Nino Costa, fervente e attivo volontario garibaldino nella fase della Repubblica Romana del 1849, frequenta Burne-Jones e la cerchia preraffaellita con frequenti viaggi a Londra, anche esponendo presso la Grosvenor Gallery, facendo da tramite degli ideali estetici fra l'Italia e l'Inghilterra. Grazie a lui sia D'Annunzio che Giulio Aristide Sartorio verranno a conoscenza delle opere dei preraffaelliti, del loro stile e delle loro idealità. Costa fu anche molto vicino a Walter Crane quando questi fu in Italia, soggiornando a Roma.



Fig. 23 | A. Beardsley, versione rifiutata dell'incisione *La toeletta di Salome*, 1893. Sotto, un particolare. Da notare che lo stile della mobilia si avvicina molto al design di E. W. Godwin.



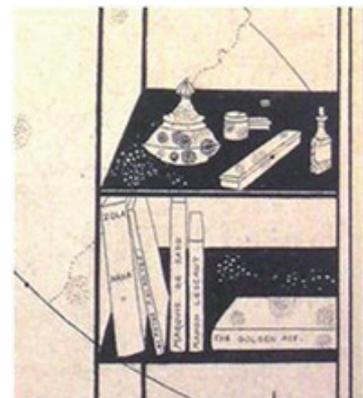
una delle opere più originali dell'ultimo scorcio del XIX secolo. Alcune delle incisioni che Beardsley realizza per la pubblicazione del testo di Wilde dovettero essere ripetute dato che, in alcune, la esplicita sensualità venne considerata offensiva e lo stesso editore si rifiutò di pubblicarle. Proprio il confronto di una di queste immagini “rifatte”, mette in evidenza un elemento interessante su cui vorrei brevemente concentrarmi: i testi che appaiono nella “biblioteca” di Salome. Osservando entrambe le incisioni realizzate dal giovane incisore/disegnatore inglese, per *La toeletta di Salome* (**Fig. 23** e **24**; 1893) si può ben vedere che sul mobiletto vicino alla ragazza oltre a vari ninnoli ci sono dei libri. Se ci soffermiamo sui loro dorsi, abbiamo una serie di titoli interessanti anche perché non si ripetono identici nelle due incisioni.

Nella versione “1” (**Fig. 23**), poi rifiutata, su circa sette volumi si vedono bene i dorsi di due che riportano: *Fleurs du mal*, quindi Baudelaire; Zola *La Terre*; un titolo non ben chiaro sul dorso di un terzo libro.

La versione “2” (**Fig. 24**), poi edita nel testo, riporta molto bene e nitidamente, perché il tratto è molto sottile ma ben definito: Zola *Nana*, *Les Fêtes Galantes* di Apolli-



Fig. 24 A. Beardsley,
La toeletta di Salome,
1893. Sotto, un particolare.



naire, *Marquis de Sade*, *Manon Lescaut* e un unico testo, il solo coricato in orizzontale: *The Golden Ass*.

Trovo molto interessante la grande quantità di testi francesi presenti in entrambi i lavori del giovane inglese, molti scritti da Zola (allora considerato scrittore scandaloso, le cui opere furono più volte messe all'indice) che compaiono in entrambe le versioni con titoli però diversi. Trovo ancora interessante che le due diverse versioni abbiano repertori diversi e che l'unico testo il cui titolo è in inglese, nella versione poi accettata per la pubblicazione, sia proprio *L'Asino d'oro* di Apuleio. Presumo che Beardsley fosse perfettamente al corrente dei lavori e delle ricerche dei preraffaelliti e che ne avesse profonda stima, soprattutto verso E. Burne-Jones che conobbe personalmente e dal quale ebbe diversi attestati di apprezzamento¹⁹. Se la presenza del testo dell'*Asino d'oro* nella versione emendata de *La Toeletta di Salome* può essere un omaggio ai preraffaelliti – i circoli culturali londinesi erano ben al corrente di *The Earthly Paradise* e del soggetto di Amore e Psiche –, così

¹⁹ READE (1985, 15).

come le citazioni di Zola vogliono essere una prova di stima allo scrittore francese, oso ipotizzare che il testo apuleiano, in compagnia di *Nana*, di *Manon Lescaut* e di De Sade indichi una sorta di bibliografia per ragazze “moderne” (consigliata alla *new woman* di Beardsley, visti anche i movimenti per la richiesta di suffragio e l’avvio di importanti cambiamenti nella condizione femminile). Un testo comunque appropriato al personaggio di Salome, quando la si veda come una donna dalla sensualità consapevole, che usa scientemente il proprio corpo come arma per raggiungere il suo obiettivo – in questo caso la testa/bocca del Battista. Premio che verrà pagato a caro prezzo, dato che Erode la farà uccidere, perché colpevole di avere appagato il proprio desiderio usando la debolezza del patrigno, sensualmente invaghito della fanciulla, sgarbo che Erode non poteva tollerare. Un uomo strumentalizzato era ancora inconcepibile per l’epoca. Oso considerare la Salome di Beardsley come una vera e propria “anti-Psiche”: tanto Psiche è inizialmente vittima passiva della propria bellezza e poi si riscatta con le ardue prove ordinate da Venere – (nonostante la curiosità la faccia “perdere” per ben due volte), così Salome è sostanzialmente l’opposto. Non bella nel senso classico, anche perché difficilmente le figure di Beardsley possono definirsi tali, Salome agisce per ottenere e perdere allo stesso tempo il proprio obiettivo; la sua letteratura è fatta di storie di cortigiane o donne perdute che pagheranno con la vita per la loro sensualità (*Nana* e *Manon Lescaut* in primis) e anche la citazione de *L’asino d’oro* anziché la storia di Amore e Psiche, lascia presumere che si voglia fare riferimento ai vari episodi licenziosi in esso contenuti.

A suo modo, nel dibattito femminista che all’epoca animava Londra e l’Inghilterra, se i preraffaelliti pongono una eroina bella e forte, che rientra comunque nei canoni di remissività femminile considerati positivi dalla tradizione, Beardsley mantiene posizioni dissidenti e crea un ideale femminile di estrema rottura, con tanto di testi “proibiti” onde raggiungere una consapevole e spregiudicata padronanza del proprio corpo. Forse siamo di fronte a il “bello e l’anti-bello” come le due facce della stessa medaglia, ovvero alla donna di fine Ottocento.

Mentre l’Inghilterra elaborava miti e reinterpretazioni, l’estetica francese dei *Salon* andava invece a recuperare laccatissime, quasi stucchevoli immagini di una bellezza patinata. Il pittore che eccelle in questa edulcorazione è Bouguereau che fa riferimento alla duplice immagine di Amore e Psiche, ovvero quella infantile (**Fig. 25**) ma anche quella più “adulta” con i due ragazzi che volano abbracciati (**Fig. 26**). In quest’ultimo caso è interessante vedere come, nei quadri in questione, la stessa immagine sia riproposta specularmente, cambiando pochi accessori e colori anche a distanza di qualche anno. Evidentemente l’immagine aveva avuto notevole successo e fu molto richiesta.

Se la Francia rimane aderente a canoni tradizionali e mantiene alto e sognante il livello della bellezza – vicine quindi a un’estetica “da favola” nel senso letterale del termine, nella Germania di fine Ottocento, un talentuosissimo artista sviluppa al massimo livello la tecnica dell’incisione: è Max Klinger, il quale pubblica nel 1880 l’“Opus V” un intero ciclo di incisioni basato sul racconto di Amore e Psiche, per corredare una traduzione tedesca del testo di Apuleio. Le incisioni ispirate alla favola di Amore e Psiche di Lucio Apuleio compongono la sola opera illustrativa di Klinger: l’artista libera i personaggi dallo spirito sentimentale del classicismo, che trasfigurava il mondo antico, e li mette a confronto con i problemi del suo tempo. Psiche diventa così il simbolo della donna di fine secolo, sulla via dell’emancipazione ma ancora oscillante tra rassegnazione



Fig. 25 | W.-A. Bouguereau, *Amore e Psiche*, fanciulli, coll. privata, 1889.

Fig. 26 | W.-A. Bouguereau, *Psiche e Amore*, Hobart (Tasmania, Australia), Tasmanian Museum and Art Gallery, 1889. Le numerose versioni di Bouguereau sono sempre caratterizzate da una giocosa e mai troppo sfacciata sensualità, così da non risultare sconveniente.

e ribellione. L'opera, dedicata a Johannes Brahms di cui Klinger era un appassionato ammiratore, fu pubblicata nel 1880²⁰. In un certo senso, forse, Morris e Klinger si possono considerare gli ultimi grandi estimatori del racconto di Apuleio. A questa storia dedicano tempo e lavoro e non si accontentano di poche classiche immagini ma decidono di rappresentare l'intera storia di "caduta e redenzione" di Psiche. Il lavoro compiuto da Klinger è assolutamente spettacolare; per molti critici la cura iconografica ha grandi affinità con la rappresentazione dell'antichità classica di L. Alma-Tadema: sicuramente entrambi mo-

²⁰ Con il titolo *Amor und Psyche. Ein Märchen des Apulejus*. Aus dem Lateinischen von Reinhold Jachmann. Illustriert in 46 Original-Radirungen und Ornamentirt von Max Klinger. E. F. Opus 5. Buchdruck von Gebrüder Kröner in Stuttgart. Papier aus der Gust. Schaeufelen'schen Fabrik zu Heilbronn. Holzschnitte von Kaeseberg & Oertel, R. Klepsch u. and. Kupferdruck von Fr.Felsing in München [...] Theo Strofer's Kunstverlag. Munich 1880. L'edizione originale era rilegata in una copertina di calicò blu decorata su disegni di Klinger con incisioni in oro, argento e nero. Le pagine interne erano provviste di ampie cornici in xilografia.



Fig. 27 | M. Klinger,
Psiche vede Cupido alla luce della lampada, 1880-1881.

strano grande competenza nella resa dell'antico. Ma alla colorata pittura del pittore belga, Klinger sostituisce la apparente semplicità del bianco e nero della grafica che lui stesso ribattezzerà *Griffelkunst*, traducibile con “Arte dello stilo”: secondo l'artista tedesco, non c'è differenza tra la grafica e la pittura. È pur vero che per il notevolissimo livello tecnico da lui raggiunto non si rimpiange affatto la mancanza del colore, in nessuno dei cicli da lui realizzati (quattordici in tutto, su vari argomenti, e tutti dedicati a Brahms)²¹. Soffermandoci sulle incisioni dell'*Opus V*, è suggestivo riscontrare come le immagini facciano tutte parte della stessa storia ma siano anche trattate per essere indipendenti, ovvero non necessariamente i personaggi sono identici a sé stessi nell'ambito del ciclo figurativo – e soprattutto Psiche appare diversa di volta in volta a seconda delle situazioni e delle prove.

²¹ E invece, paradossalmente, il medesimo artista, dal talento eclettico, quando scolpisce, torna alla classicità antica andando a ricreare le sculture in marmi compositi così come era in epoca imperiale, addirittura usando dell'ambra per valorizzare gli occhi.



Fig. 28 | M. Klinger,
Psiche sulla scogliera,
1880-1881.

Anche Cupido, bellissimo uomo nell'immagine in cui Venere gli indica cosa fare, sembra un ragazzino nell'immagine in cui Psiche lo osserva incantata alla luce della lampada, che poi ne causerà il risveglio (**Fig. 27**). Ogni incisione di Klinger risulta un piccolo capolavoro, vista la pianificazione dell'immagine e la lavorazione meticolosissima delle architetture o rilievi nelle cornici che le circondano (si veda l'incisione con l'aquila che raccoglie l'acqua per Psiche o le rose della cornice in Psiche che vede Cupido alla luce della lampada). Ma soprattutto, mi sembra rivoluzionaria e assolutamente originale l'idea di dare allo sgomento di Psiche, che medita il suicidio, un'intera immagine in cui la dimensione psicologica della fanciulla è chiaramente manifestata dal linguaggio del corpo (**Fig. 28**): in piedi, immobile, completamente avvolta nelle vesti, con le braccia serrate e le mani contratte, lo sguardo dritto avanti a sé ma completamente perso nei propri pensieri. Se si dovesse dare un'immagine del sopravvento dell'inconscio e del sé, della parte più irrazionale della psiche rispetto alla coscienza, questa potrebbe essere una delle iconografie più indovinate.



Fig. 29 | M. Denis, *La famiglia di Psiche l'abbandona sulla cima della montagna*, Mosca, Museo d'Arte Moderna Occidentale, 1908.

Prima dell'impatto epocale dei due conflitti mondiali che sconvolgeranno completamente l'Europa scardinandone i principi, le strutture sociali e il pensiero, c'è un ultimo grande ciclo pittorico dedicato alla *fabula*; esso fu realizzato dal creatore dei "Nabis" (1890): Maurice Denis²². L'artista francese nel 1908 ripropone su larga scala la storia di Amore e Psiche. Si tratta di un ciclo di destinazione privata, creato nel 1907-1908 per la Sala della Musica di Ivan Morozov, committente e collezionista russo che aveva già acquistato un quadro di Denis: *Bacco e Arianna*, per un suo ristorante. Il collezionista russo fu talmente rapito dallo stile del pittore francese che a una prima commessa per cinque tele, ne fece aggiungere altre due per un totale di sette.

Secondo uno stilema tipico dei Nabis, la resa bidimensionale e l'uso piatto del colore, che caratterizza questa corrente artistica, viene arricchito da una "insolita" brillantezza nelle tinte. Una inusitata vivacità dei colori che appartiene allo sviluppo del pensiero

²² Egli eseguì un famoso frontespizio per *La damoiselle élue* (1892), da un componimento di D.G. Rossetti, musicato da C. Debussy; ciò a testimonianza di quanto fosse aggiornato (e interessato) ai preraffaelliti di prima generazione e all'avanguardia musicale. «Art, Amour et Foi constituent ainsi d'emblée une sainte et indissoluble trinité qui fait, et fera jusqu'à sa mort, la singularité de l'oeuvre de Denis, et qui apparait à l'évidence dès le début des années 1890» G. Cogeval in AA.VV. (1994, 22).



Fig. 30 | M. Denis, *Psiche scopre che il suo amante segreto è Cupido*, Mosca, Museo d'Arte Moderna Occidentale, 1908. Il rosa brillante dell'incarnato di Psiche diviene rosa-ocra grazie alla luce della lampada; inoltre, l'insieme dell'immagine risulta meglio definito grazie al contrasto con il fondo scuro, cfr. Aa.Vv. (2013, 111).

di Denis nel primo Novecento, desideroso di rappresentare una presunta età dell'oro²³, elimina dunque ogni riferimento drammatico dalla narrazione. L'immagine in cui Psiche viene abbandonata sulla roccia per essere presa dal mostro (**Fig. 29**), ha pose di cordoglio nelle ragazze a sinistra e nel giovane sulla destra, con la face abbassata a suggerire la fine della fanciulla, forse. Ma l'estrema solarità dei colori difficilmente comunica tristezza – Burne-Jones l'aveva resa invece una vera e propria processione funebre con la ragazza ancora in vita.

È pur vero che si tratta di un ciclo privato, ma ancora Burne-Jones aveva realizzato un ciclo di storie di Psiche per una residenza privata senza per questo alterare lo spirito e

²³ «A partir du conte d'Apulée, Denis a donné un nouveau poème de l'Amour et manifesté la présence d'un Age d'or, où les moments les plus dramatiques de la légende se tempèrent du cadre idyllique des parcs et jardins italiens» BULLON (1993, 129).



Fig. 31 | M. Denis,
La vendetta di Venere.
Psiche, che ha aperto
la pisside con i sogni
dell’Oltretomba,
cade in un sonno profondo,
Mosca, Museo d’Arte
Moderna Occidentale,
1908. I cipressi che
costeggiano il sentiero
nel giardino si stagliano
su uno strato compatto
di colori. Ogni altra
metodica avrebbe alterato
la “piattezza” dell’opera.
Il modello per Venere
fu Marthe Denis,
moglie del pittore,
cfr. Aa.Vv. (2013, 111).

il senso delle vicissitudini che consentono a Psiche di diventare divina moglie di Cupido. Qui invece la “solarizzazione” dei colori fa perdere completamente di vista il contenuto drammatico del racconto. Ancora, la scena in cui Psiche vede Cupido (**Fig. 30**) accendendo la lampada nottetempo, ha una sua originalità per l’ambiente in cui l’episodio si svolge: una bellissima camera da letto di primo novecento, con la citazione del letto di Napoleone I negli ambienti dell’Isola Bella (la più bella delle Isole Borromee, sul lago di Como in Italia) ma soprattutto, si intravedono palazzine di primo novecento ai lati della scena, fuori della camera da letto. Quindi si ha una netta de-contestualizzazione del mito o la sua ri-collocazione in epoca moderna. Ancora l’Isola Bella compare sullo sfondo di un altro dipinto in cui è raffigurato Zefiro che reca Psiche al palazzo di Amore. Inoltre la scena del mancamento di Psiche che apre la pisside è ambientata presso l’ingresso di un bel giardino, che è stato identificato col giardino Giusti, a Verona, ancora esistente (**Fig. 31**); tutti luoghi visti e visitati da Denis nel 1907.



Fig. 32 | E. Munch, *Cupido e Psiche*, Oslo, Museo Munch, 1907.

Siamo ormai nel Ventesimo secolo e la storia di Amore e Psiche inizierà a subire delle notevoli trasformazioni nella produzione pittorica e artistica; ci si concentrerà sempre meno sull'interesse della storia e sempre più su vari, singoli episodi, anche completamente reinterpretati e rilavorati dall'autore. Non necessariamente ci si focalizzerà sulla bellezza della fanciulla, anzi talora si indulgerà sulla figura di Psiche rappresentandola come "prototipo" della donna moderna tormentata, difficile da comprendere, o parte di un universo parallelo al maschile, impossibile da afferrare e gestire. È questo il caso di *Amore e Psiche* di E. Munch (**Fig. 32**; 1907), caricato di un forte valore autobiografico. L'opera è coeva del coloratissimo ciclo di Denis ma sembra da un lato molto più vicina al nostro sentire odierno e, dall'altro, appartenere a una riflessione completamente diversa. Infatti l'uomo e la donna sono solo sagome illeggibili, se ne vedono approssimativamente i volti, ma non si capisce nemmeno se i due siano nudi o vestiti: sono uno di fronte all'altra ma fermi e in silenzio. Un modo chiarissimo di manifestare la difficoltà di comunicazione tra i due amanti (l'artista e la sua amata, Tulla Larsen).

I due corpi nudi e rigidi sono drammaticamente separati da una presa di coscienza che passa attraverso la visione dell'altro come corpo separato da sé²⁴.

²⁴ MIROLLA (2008, 111).



Fig. 33 | *Afrodite, cd. Psiche di Capua, copia adrianea di un originale prassitelico, rinvenuta a Santa Maria Capua Vetere (CE) nel 1726, Napoli, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.*

Da un punto di vista tecnico, invece, è proprio il pittore a informarci:

All'inizio del secolo sentivo il bisogno di spezzare superfici e linee, sentivo che questo modo di dipingere poteva diventare una maniera [...] Dopo di che dipinsi una serie di quadri con ampie, pronunciate sequenze di strisce, spesso lunghe un metro, verticali, orizzontali e diagonali²⁵.

²⁵ BALLO – BRUNO (1985, 42).



Fig. 34 | G. De Chirico, *L'enigma dell'oracolo*, coll. privata, 1910.

Una brutalizzazione dell'immagine che non solo non è bella ma vuole caricare, attraverso la "devastazione" dell'immagine, l'emotività dello spettatore.

Negli stessi anni di primo Novecento, una scultura classica fa da musa ispiratrice a una delle poche scrittrici italiane dell'epoca: si tratta di una copia di età adrianea (da un originale del IV secolo a.C.), la cosiddetta Psiche di Capua, che in realtà ritrae Afrodite²⁶, ora conservata al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (Fig. 33). La scrittrice Sibilla Aleramo dialoga con questa immagine per ben due volte (*Colloquio con Psiche*, 1909 e *Dialogo con Psiche*, 1910) a cui poi seguirà un poemetto in versi nel 1935 (*Alla Psiche del Museo di Napoli*). Nella olimpica compostezza e bellezza della scultura, la scrittrice vede un modello a cui ispirarsi per superare le vicissitudini della propria esistenza personale: così come Psiche ha dovuto superare prove inenarrabili per riconquistare Amore, così la scrittrice deve farsi forza e imitare la leggendaria ragazza. E se la scrittrice riuscirà a superare i "marosi" della vita, potrà forse anche lei ammantarsi della stessa bellezza divina e irraggiungibile. Mi permetto di accennare al fatto che solo la Aleramo, in Italia, ricava un valore "proto-femminista" e di "autodeterminazione" dalla storia di Psiche così come, a mio giudizio, solo i Preraffaelliti e Beardsley, in Inghilterra, hanno saputo intuire. Ella è anche l'unica autrice che mantenga un dialogo così lungo con Psiche, addirittura a

²⁶ Per l'iconografia antica di Psiche, cfr. ICARD GIANOLIO (1994, 569-85).



**Fig. 35 | A. Savinio,
Psiche, 1932.**

distanza di venticinque anni per un totale di tre volte!

Sempre par che tu m'attenda, che il tuo canto da lungi mi chiami, fra le ruine mi raggiunga e sui flutti, ed io torno alla tua consapevolezza, tutta bramo la tua ineffabile armonia, oh splendente torso, oh viso reclino [...] ²⁷.

Sicuramente, l'eccessiva identificazione autobiografica della Aleramo ha alterato la percezione del valore "moderno" dell'intera favola di Apuleio, che rimane universale e imperitura: è infatti possibile leggersi sia valori morali generali sia l'identificazione personale del singolo.

²⁷ ALERAMO (1991, 41).



Fig. 36 | G. Baruchello,
Necessaire per l'oltretomba,
coll. dell'artista, 1962.

Sempre nel primo decennio del '900, G. De Chirico pone una personale interpretazione della storia di Amore e Psiche in una "trilogia", di cui un quadro, *L'enigma dell'oracolo* (Fig. 34), sembra effettivamente riferirsi alla nostra favola mediante un richiamo all'inizio delle vicissitudini di Psiche, portata ed esposta (o abbandonata) sulla montagna perché un oracolo l'aveva detta destinata a un mostro. Il bel quadro di De Chirico, nato e cresciuto in Grecia, si fa forte delle origini classiche del pittore e rende benissimo l'insondabilità del futuro. La possente figura di spalle può essere di volta in volta letta come un sacerdote che interpreta l'oracolo o colui che ha ricevuto la profezia o addirittura come il vate-poeta, essendo l'artista colui che è a metà tra due mondi, così come in passato le Pizie e i sacerdoti pagani fungevano da "medium". Si inizia dunque a utilizzare brani e parti singole della "bella favella" con assoluta discrezionalità da parte dell'artista; inizia forse con il '900 quella che si può descrivere come la "disgregazione del mito".

Partecipa dell'interesse per la storia di Amore e Psiche anche il fratello di De Chirico, A. Savinio, sceneggiatore e pittore di duttile e varia intelligenza, oltre che compositore. Il senso della parodia e dell'ironia caratterizza la sua produzione artistica e letteraria, che durante il regime fascista gli creò non poche difficoltà, costringendolo anche a nascondersi. Costui crea un'immagine, anzi due se vogliamo vederle collegate tra loro, in cui la natura umana del soggetto si perde completamente, mediante la fusione delle membra con vari elementi appartenenti al mondo animale. Così le sorelle di Psiche che, per invidia, hanno finito per rimetterci la vita sono trasfigurate in antropomorfi pennuti.



**Fig. 37 | S. Shimamoto,
Psiche, coll. ignota, 2008.**

La composizione figurativa che unisce in metaforica simbiosi oche e corpi femminili intenderebbe molto probabilmente alludere alla vacuità e stupidità femminile che tanti problemi ha creato loro.

Parimenti il corpo di Psiche è ridotto a un inguardabile essere teriomorfo (**Fig. 35**; 1932). Nell'opera *La nostra anima*, del 1944, Savinio infatti legge il mito in chiave farsesca, con Psiche che, vedendo lo sposo, scopre di essere stata ingannata e afferma:

Sciocchezze e falsità, ecco gli effetti della propaganda, ecco a che portano le menzogne di uno spudorato romanzatore! Chioma leggiadra, testa d'oro, collo di latte, guance purpuree! Povera me! Povere tutte noi donne! Avrei voluto che la lampadina si fulminasse, che l'interruttore si guastasse, che le valvole si bruciassero. Avrei voluto che a luce si spegnesse per sempre sul mondo, che il sole si consumasse di colpo, in un'immensa e definitiva fiammata.

Inizia dunque «un progressivo smantellamento letterario ed estetico dell'amore romantico»²⁸.

²⁸ MIROLLA (2008, 103).



Fig. 38 | D. LaChapelle,
Dopo il diluvio: statua,
2007.

Con il progredire del Ventesimo secolo, si avvia un nuovo modo di fare arte e una nuova idea della bellezza; inoltre con lo sviluppo della psicologia, è proprio il valore e il significato del personaggio Psiche che viene meno. Gli stravolgimenti politici e sociali intercorsi tra una guerra mondiale e l'altra, la necessità di ricostruire – almeno in Europa – diverse nazioni e le loro economie da zero, farà sì che gli artisti non tornino più così spesso ai miti del passato ma ne cerchino di nuovi e diversi, proiettati verso il futuro o addirittura mai esistiti prima. Se il passato non appare più rassicurante e irreprensibile, tanto vale proiettarsi verso il futuro.

Circa cinquant'anni più tardi, alcuni artisti rielaborano il mito in maniera anche spiritosa ed ironica, cancellando totalmente la presenza della fanciulla e concentrandosi su elementi accessori o inesistenti nel testo apuleiano. Il primo è Baruchello con il suo *Necessaire per l'oltretomba* (Fig. 36). L'artista organizza un simpaticissimo e candido bagaglio per la fanciulla che dovrà recarsi agli inferi preparata di tutto punto, per ogni evenienza. Il secondo è un altro artista italiano, De Dominicis, il quale augura una "buona immortalità del corpo". Ambizione comune al genere umano e forse motivo del secondo

atto di trasgressione di Psiche che rischia davvero di non risvegliarsi più, se non per intervento di Cupido, dopo aver aperto la pisside per impossessarsi anche lei della bellezza divina – dimenticandosi forse di esserne già a parte

Di recente, anche artisti di culture lontane si sono cimentati con la tematica classica: un esempio ne è l'opera del 2008 *Psiche di Capua* di Shozo Shimamoto, fondatore nel 1952 del gruppo Gutai (**Fig. 37**). L'artista usa una copia della copia del Museo Archeologico di Napoli come supporto per una pioggia di colori, secondo quella che è la pratica artistica del giapponese. Nel suo genere, si tratta di una fantastica ed immediata ri-contestualizzazione di Psiche in epoca attuale. La sua figura è “imbrattata” e “sfruttata” come sostegno dei colori («Io credo che la prima cosa da fare sia liberare il colore dal pennello», ha dichiarato l'artista in una intervista), ma è anche caratterizzata. Da un passato mitologico e lontano, il soggetto antico si rende perfettamente leggibile nel contemporaneo seppure, secondo Shimamoto, il vero soggetto dell'opera è il colore insieme col caso e quindi la scultura classica, benché copia, non sarebbe altro che un elemento “passivo”.

Ben diverso, benché coevo, è il lavoro di colui che è considerato il miglior fotografo del secolo: D. LaChapelle (**Fig. 38**). Egli ha sicuramente creato una immagine ben leggibile, esposta in una mostra a Londra nel 2008. Se la composizione della coppia è rassicurante, molto meno lo è l'ambiente in cui è collocata: una stanza invasa dall'acqua in cui non vi è nessuno. A osservare bene la base del gruppo di Amore e Psiche, l'acqua risulta essere già salita e scesa più volte, lasciando diverse fasce verdastre orizzontali. In tutto questo “disastro”, con serenità olimpica – anzi anche con gioia, visto il suo sorriso, Cupido incorona Psiche che finalmente ha coronato il proprio sogno e può ascendere all'Olimpo come una regina, in compagnia del suo amato. Da un punto di vista stilistico, il gruppo appartiene agli stilemi del rococò, decisamente più leziosa dell'equilibrato neoclassicismo canoviano (quando la favola di Psiche ha grandissimo successo e diffusione); da un punto di vista contenutistico, va forse a sottolineare l'assoluta indifferenza degli dei al mondo umano e ai drammi cui gli uomini possono essere soggetti. Ora che anche Psiche riceve l'investitura da Cupido e accede così alla dimensione divina, anche lei può non preoccuparsi di diluvi, disastri e quant'altro.

Riferimenti bibliografici

AA.Vv. 1972

Aa.Vv., *1870-1914, Aspetti dell'arte a Roma*, Roma.

AA.Vv. 1994

Aa.Vv., *Maurice Denis – 1870-1943*, Mostra Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon.

AA.Vv. 2011

Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre de Oscar Wilde, «Dossier de l'Art», n. 188 (Septembre).

AA.Vv. 2013

Gauguin, Bonnard, Denis. A Russian Taste of French Art. Catalogue for the exhibition from

14 September 2013 to 28 February 2014, with writings by M. Piotrovsky, C. Broers, A. Kostenevich, Hermitage Amsterdam, Amsterdam.

ALERAMO 1991

S. Aleramo, *Dialogo con Psiche*, a c. di B. Conti, Palermo.

BALLO – BRUNO 1985

G. Ballo - G. Bruno (a c. di), *Munch*, Milano.

BENEDETTI – PIANTONI 1986

M.T. Benedetti - G. Piantoni (a c. di), *Burne-Jones dal preraffaellismo al simbolismo*, Milano.

BERNARDINI 2012

M. G. Bernardini (a c. di), *La favola di Amore e Psiche. Il mito nell'arte dall'antichità a Canova*, con la collaborazione di M. Mattei, Roma.

BOSSAGLIA – QUESADA 1988

R. Bossaglia – M. Quesada (a c. di), *D'annunzio e la promozione delle Arti*, Catalogo della Mostra di Gardone Riviera Villa Alba, Milano-Roma.

BOUILLON 1993

J.P. Bouillon, *Maurice Denis*, Genève.

CAVICCHIOLI 2002

S. Cavicchioli, *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Venezia 2002.

D'ANNUNZIO 18932

G. D'Annunzio, *Poesie. Poema Paradisiaco. Odi Navali (1891-1893)*, Milano.

DAVIDSON REID 1993

J. Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, with the assistance of C. Rohmann, Oxford.

DE MARIA 1899

U. De Maria, *La favola di Amore e Psiche nella letteratura e nell'arte italiana, con appendice di cose inedite*, Bologna.

FONTANELLA 2013

E. Fontanella (a c. di), *Amore e Psiche. La favola dell'anima*, Catalogo della mostra tenuta a Mantova, Palazzo Tè, luglio-novembre 2013 [dal 24 gennaio al 4 maggio 2014 presso Villa Reale di Monza], Milano.

ICARD GIANOLIO 1994

N. Icard Gianolio, s.v. *Psyche*, in LIMC VII 1.

MIROLLA 2008

M. Mirolla, *Amore e Psiche: storyboard di un mito*, Milano.

MORESCHINI 2016

C. Moreschini, *Apuleius and the Metamorphoses of Platonism*, Turnhout.

MORRIS 1910-1915

W. Morris, *The Earthly Paradise: a poem*, 4 voll., in *The collected works of William Morris*, with introductions by his daughter May Morris; with a new preface by P. Faulkner, London (ristampa London 1992).

OCCHIPINTI 2006

C. Occhipinti (a c. di), *Amore e Psiche. Arte e seduzione, da Renoir a Chagall, da Picasso a Warhol*, Catalogo della mostra, Arona (No), dicembre 2006 - febbraio 2007, presentazione critica di M. Boscolo e M. Panepinto, Arona (No).

READE 1985

B. Reade (a c. di), *Aubrey Beardsley*, Catalogo della mostra a Roma, Roma.

SOZZI 2007

L. Sozzi, *Amore e Psiche: un mito dall'allegoria alla parodia*, Bologna.

TRIPPI 2002

P. Trippi, *Waterhouse*, New York.

Fonti sitografiche apparato iconografico

Fig. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 15, 17, 18, 19, 24, 25, 26, 32 | Wikimedia Commons, pubblico dominio.

Fig. 3 | www.arte.it/foto/la-favola-di-amore-e-psiche-arriva-alla-reggia-di-monza-107/9

Fig. 9 e 10, 13, 29, 30 | almacattleya.blogspot.it/2010/12/due-amanti.html

Fig. 11 | I, Sailko [GFDL (www.gnu.org/copyleft/fdl.html), CC-BY-SA-3.0 (creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/) or CC BY 2.5 (creativecommons.org/licenses/by/2.5/)], via Wikimedia Commons

Fig. 14 | www.daringtodo.com/arte-cultura/grandi-mostre-amore-e-psiche-il-mito-nei-millenni.php

Fig. 16 | By Sailko (Own work) [CC BY-SA 3.0 (creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/)], via Wikimedia Commons

Fig. 20 | strange-tears.livejournal.com/258155.html

Fig. 21 | preraphaelitesisterhood.com/a-wombat-follows-the-lovers-path/

Fig. 27 | www.zeno.org/nid/20004111478

Fig. 28 | www.zeno.org/nid/2000411146X

Fig. 31 | www.endicott-studio.com/endicott_redux/2006/12/the_muses_and_m.html

Fig. 33 | By Sailko (Own work) [CC BY 3.0 (creativecommons.org/licenses/by/3.0/)], via Wikimedia Commons

Fig. 34 | www.filosofipercaso.it/?p=1589

Fig. 35 | www.pananti.com/it/asta-0095/savinio-alberto-la-nostra-anima.asp

Fig. 36 | <https://www.alfabeta2.it/2010/11/20/gianfranco-baruchello-galleria-fotografica/> (Foto Claudio Abate).

Fig. 37 | www.artribune.com/2011/10/shimamoto-la-furia-del-colore/2008_psiche-di-capua-01/

Fig. 38 | davidlachapelle.com/series/after-the-deluge-museum/