

Narciso

Il Mito e le interpretazioni



Narciso è un dipinto ad olio su tela di cm 112 x 92 generalmente attribuito a **Caravaggio** dallo storico dell'arte

Roberto Longhi

Fu dipinto all'incirca tra il 1597 e il 1599.

È conservato alla Galleria Nazionale d'Arte Antica a Palazzo Barberini in Roma.

Il soggetto del dipinto è Narciso, ritratto mentre si specchia nell'acqua per ammirare la sua bellezza.

Scheda palazzo Barberini

- Il dipinto, non citato dalle fonti, è al centro di un complesso dibattito attributivo. L'attribuzione di Longhi a Caravaggio (1916, 1951), è stata accettata da una parte degli studiosi del pittore lombardo tra cui Mahon, Marini, Cinotti, Calvesi.
- Altri invece hanno proposto diverse attribuzioni come Manfredi, Gentileschi, Spadarino (Brandi, 1974, Papi, 1968, 1989, 1992).
- In seguito agli articoli di Papi la Gregori e Bologna hanno espunto la tela dal catalogo caravaggesco.
- **L'attribuzione a Caravaggio è invece stata ribadita da Marini e Calvesi.**
- Il riferimento a Caravaggio trova una possibile conferma in una licenza di esportazione del 1645, relativa **ad un *Narciso* di Caravaggio di misure analoghe al nostro.**
- Pur senza mai proporre una sicura e impossibile identificazione tra il documento e la tela, i maggiori studiosi hanno da allora accostato la licenza al quadro, ribadendo l'autografia caravaggesca.

- I particolari esecutivi emersi dal recente restauro,
- i risultati delle analisi,
- i confronti stilistici con altre opere autografe di Caravaggio, e l'innovazione iconografica del soggetto, - basata sull'eccezionale invenzione della doppia figura a carta da gioco di cui è fulcro ideale il ginocchio in piena luce - inducono a ritenere che il *Narciso* sia un'opera che appartiene pienamente ai caratteristici stilistici e formali di Caravaggio (Vodret 1996) ed è riconducibile, a quel periodo ancora non del tutto chiarito dell'attività caravaggesca databile tra il 1597 e il 1599.

- **il 1597 e il 1599.**
- Un momento in cui Caravaggio predilige le atmosfere magiche, sospese, introspettive, un momento ancora fortemente influenzato dalla pittura lombarda di Moretto e Savoldo, ma in cui sonda le infinite possibilità del rapporto luce-ombra.
- Partecipano di questo stesso momento figurativo, il *Suonatore di liuto*, la *Maddalena Doria*, e, soprattutto, la *S. Caterina* di Thyssen e la *Maddalena di Detroit*, con i quali ci sono continui rimandi e tangenze.

- Il mito di Narciso è, fra i miti classici, uno di quelli dei quali è possibile notare la ricorsività pressoché ininterrotta nella storia della cultura occidentale. Se facciamo risalire, come è necessario, la prima versione completa del mito a quella che troviamo nel terzo libro delle "Metamorfosi" di Ovidio, abbiamo la possibilità di cogliere uno sviluppo, una tradizione che abbraccia pressoché due millenni interi di storia della cultura occidentale.

- Pressoché contemporanea alla versione di Ovidio è quella di un autore greco, cioè Conone; a queste due versioni segue la versione di Pausania nel secondo secolo dopo Cristo, e poi assistiamo ad uno sviluppo pressoché ininterrotto, salvo alcune fasi di relativa eclissi, in cui questo mito viene riletto, ripresentato, reinterpretato in forme e in contesti diversi, e anche con significati e funzioni fra di loro notevolmente e sensibilmente differenti.

- Se volessimo a grandissime linee tracciare una sorta di storia di questo mito dopo, appunto, la versione di Pausania, potremmo ricordare la ripresa che del mito di Narciso si realizza in età medioevale dopo la prima traduzione in lingua moderna delle "Metamorfosi" di Ovidio, che risale al 1180, e il fiorire di quella che è stata denominata opportunamente la prima aetas ovidiana, che coincide all'incirca con l'inizio del tredicesimo secolo. Per poi seguire la fortuna del mito attraverso le riprese rinascimentali, attraverso l'importante, anche se breve, reinterpretazione del mito di Narciso offerta da Francesco Bacone; e ricordare, poi, il testo assai significativo di Rousseau dedicato al mito di Narciso, nonché l'importanza che questa figura mitologica ha poi avuto nella cultura tedesca dell'Ottocento, e in particolare in autori come Herder, Hamann e una serie di altri letterati o pensatori dell'Ottocento tedesco, i quali sovente si sono riferiti alla figura di Narciso reinterpretata perlopiù in chiave romantica.

- Inutile poi, credo, ricordare come al mito di Narciso Sigmund Freud abbia riservato particolare attenzione, in qualche misura facendo della figura di Narciso l'emblema, la rappresentazione di una forma in cui si manifesta l'eros e la pulsione erotica, nella forma determinata, appunto,
- dell'amor sui, dell'amore per se stesso.
-

Il mito ovidiano

- A Tiresia si rivolge - così comincia la trattazione ovidiana delle "Metamorfosi" - la ninfa Liriope che, avendo appena dato alla luce il figlioletto che ella ha concepito, per altro, per effetto della violenza di Cefiso su di lei - il figlioletto, appunto, dal nome Narciso -, domanda a Tiresia se Narciso potrà giungere ad una "longa senectus", se a lui, cioè, sarà riservata la possibilità di accedere ad una lunga vecchiaia. Prima di soffermarsi sulla risposta di Tiresia, che, appunto, è particolarmente importante per quanto riguarda l'interpretazione filosofica del mito, una precisazione è necessaria a proposito del nome stesso di Narciso. Lo si fa concordemente derivare dal termine greco "nàrke", che significa torpore; e quindi questo carattere, rivelato anche dall'etimo - ricordiamo che "étimon" vuol dire il vero, ciò che è vero, insomma, di un nome -, sottolinea un aspetto di Narciso: il collegamento, che risulta peraltro da numerosi altri aspetti oltre che da numerose altre fonti, di Narciso col torpore. Che prelude al sonno da un lato, ma prelude anche alla morte dall'altro;

- non a caso nei riti funebri venivano predisposte corone di narcisi, e il narciso, nella iconografia tradizionale, compare sovente come il fiore che accompagna le divinità inferi, proprio come segno della connessione tra il narciso e la morte. In una qualche misura, già nel nome Narciso sembra portare scritto il proprio destino. Ma torniamo alla risposta di Tiresia. Tiresia risponde all'interrogativo di Liriope circa il destino del figlio, che egli potrà sì aspirare ad una longa senectus, a una condizione, però, molto particolare: Tiresia dice: "si se non noverit", cioè "se non conoscerà se stesso". Il responso del cieco veggente Tiresia è un responso particolarmente importante per lo sviluppo della vicenda di Narciso, ed è evidentemente tale da evocare altri riferimenti dal punto di vista filosofico.
- Tiresia è da un lato privato della vista, e dall'altro è gratificato del dono di poter vedere il futuro, di poter conoscere il futuro. Questa ambivalenza della figura di un indovino ceco-veggente, di colui, come Tiresia, che è privato della vista delle cose immediate, vicine, prossime, sensibili, ma è invece provvisto della vista delle cose che riguardano il futuro, è uno degli elementi più significativi sui quali lavorare per l'interpretazione filosofica del mito

- la vicenda di Eco e Narciso è presentata fin dall'inizio come una vicenda di corrispondenze; come vedremo, corrispondenze non compiute, non risolte, **ma in cui si cerca di stabilire delle simmetrie, dei richiami di carattere speculare tra Eco e Narciso.**
- **Questa specularità** è peraltro implicita già nella scelta, che Ovidio compie, di intrecciare la vicenda di Narciso con quella di Eco.
- La ragione fondamentale che presiede a questa scelta è che in latino l'eco, si dice "imago vocis"; è quindi un riflesso di carattere acustico, tanto quanto Narciso è, ovviamente, il simbolo di un riflesso di carattere visivo.
- Fra i due personaggi esiste dunque, direi già a proposito sotto il profilo percettivo, una stretta corrispondenza, essendo uno, appunto, un riflesso di carattere acustico, e l'altro un riflesso di carattere visivo. Eco era una ninfa provvista di particolare facondia che, propria per questa qualità, era stata impegnata da Zeus nel distrarre Giunone con lunghi discorsi in modo da consentire allo stesso Zeus di tradire Giunone con altre ninfe.

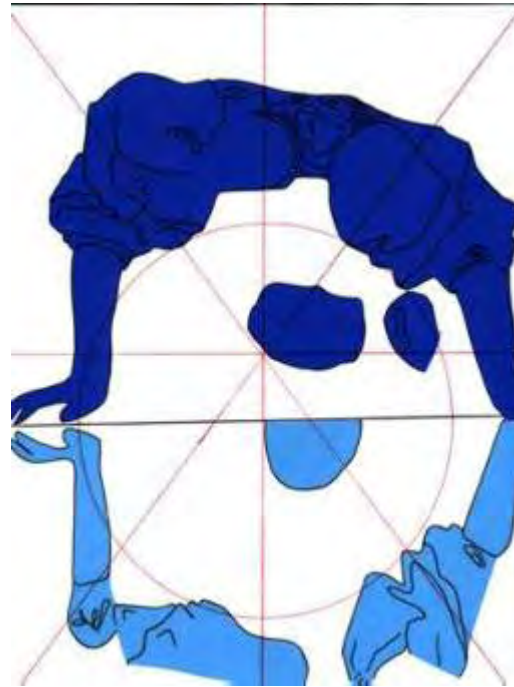
- Scoperto l'inganno, Giunone avrebbe punito Eco colpendola nello strumento che era servito a Eco per commettere la sua colpa, cioè nella parola.
- **Giunone aveva quindi privato Eco della possibilità di parlare autonomamente**, diventando ella capace solo di riferire, di rimandare, **di rispecchiare le parole** che altri pronunciavano.
- Questa punizione, secondo la struttura classica del contrappasso, corrisponde alla colpa compiuta, commessa da Eco nel distrarre Giunone consentendo l'infedeltà di Zeus.
- Questo carattere di Eco ne mostra fin dall'inizio l'intrinseca scissione: da un lato Eco, dopo avere incontrato Narciso, prova per il giovinetto un sentimento autonomo di amore;
- dall'altro ella è impossibilitata ad esprimere questo sentimento in maniera autonoma, proprio perché tutto ciò che ella può fare sotto il profilo della comunicazione è semplicemente riferire, ripetere le ultime parole che sono state da altri pronunciate.
-

- Non vi è dubbio che il mito tende a sottolineare il carattere fondamentalmente intransitivo dell'amore. L'impossibilità di far sì che l'amore passi da un soggetto all'altro soggetto, e il fatto che esso resti come imprigionato, consegnato, racchiuso all'interno del singolo personaggio.
- E' se vogliamo il dramma della impossibilità di comunicare, di corrispondere; o, meglio, è la istituzione di una molteplicità di forme di specularità che non implicano comunicazione: la simmetria, la specularità, la corrispondenza non è di per se stessa un fattore, un elemento di comunicazione. Un secondo aspetto, che è stato sottolineato anche da altri studiosi, è opportuno mettere in evidenza: sotto il profilo del loro significato filosofico queste due figure rappresentano al tempo stesso due estremi apparentemente fra loro incompatibili, ma anche internamente scissi. Narciso è la figura della pura, totale identità, la quale tuttavia giunge, sia pure paradossalmente, all'estremo di identificarsi con la pura e totale alterità di una immagine riflessa totalmente irraggiungibile.

- Al contrario, o, se vogliamo, come corrispondenza di carattere simmetrico, Eco è invece la pura alterità che consiste in questa totale eteronomia dell'espressione di Eco, in questo non potersi esprimere autonomamente ma solo come riflesso dell'espressione altrui. Ma questa pura e totale alterità costituisce, sia pure in maniera paradossale, l'identità di Eco; e l'aspetto filosoficamente più rilevante di questo incontro, è che l'incontro tra la pura e totale identità, sia pure internamente scissa, e la pura e totale alterità, rende impossibile la comunicazione.



Narciso
(cm 122x92; olio su tela; Roma, Galleria Nazionale
dell'Arte Antica



- L'invenzione della figura così nuova nella proposta, e serrata nella costruzione, non può che uscire dalla poetica del Caravaggio. Il pittore lascia, al centro della composizione, il vuoto e il pieno del busto e del ginocchio, per sbilanciare l'immagine. Notevole la pressione esercitata dal busto dell'uomo volto verso il riflesso della sua immagine.

- Il quadro con il Narciso è stato a lungo ritenuto opera di un seguace di Caravaggio, con alterne attribuzioni a Orazio Gentileschi o, con maggior insistenza, a un quasi sconosciuto seguace del maestro, Giovanni Antonio Galli detto lo Spadarino.
- Un recente restauro ha riportato alla luce la materia pittorica del dipinto che, sebbene smagrita e in alcuni punti danneggiata, è di tale qualità da far propendere gli studiosi per una definitiva attribuzione al maestro. L'opera, probabilmente contemporanea alla Giuditta che decapita Oloferne e alla Santa Caterina d'Alessandria, illustra con originalità il brano delle Metamorfosi di Ovidio in cui Narciso, incantato dalla propria immagine riflessa in uno stagno, senza curarsi della ninfa Eco perdutamente innamorata di lui, si consuma d'amore per se stesso e muore annegato, per poi essere trasformato nel fiore che da lui prende il nome.

- Nel quadro di Caravaggio il giovane Narciso è inginocchiato sulla sponda, solo con la sua immagine che affiora sulla superficie dello stagno, immerso in una notte profonda, rischiarata da un fascio di luce innaturale che fa risplendere il damasco del suo elegante corsetto e la camicia immacolata.
- Le mani dei "due" giovani sembrano quasi toccarsi, formando un cerchio il cui fulcro è rappresentato dal ginocchio che spicca illuminato.
- Narciso, attratto irresistibilmente, sembra voler avvicinare il suo volto a quello che vede riflesso e ha la bocca aperta, come se gli stesse parlando.

- In realtà Caravaggio, anche in questo caso, non mostra alcun interesse per la storia in sé e tralascia tutti gli elementi descrittivi - il paesaggio, la ninfa, il fiore che in genere già si scorge in riva all'acqua - che fino ad allora erano impiegati per narrare il mito (Roman de la Rose; arazzo), per concentrarsi sul nucleo centrale della scena, la sua essenza. Narciso diventa qui, nella sua absolutezza, immagine di quel processo di conoscenza di se stessi che proprio verso la fine del Cinquecento viene sviluppato nella letteratura, fino a divenire un simbolo di perfezione.

- Ciò che accade nel mito così come è ricostruito da Ovidio, è che Narciso è condotto a una morte prematura, ben prima che egli abbia conosciuta una longa senectus, subito dopo il riconoscimento, subito dopo avere esclamato "iste ego sum, nec me mea fallit imago!", "Questi sono io, né la mia immagine mi inganna!" Il riconoscimento, così come era stato appunto predetto dal cieco veggente Tiresia, è la premessa per la morte. E qui si tratta di domandarsi quale spiegazione offrire di questo aspetto, che altrimenti resterebbe inspiegabile, del mito; aspetto che è poi il più significativo sotto il profilo filosofico. Per quale ragione riconoscersi, da parte di Narciso, vuol dire inevitabilmente offrirsi alla morte? Quale connessione vi può essere tra il riconoscimento e la morte? O, se vogliamo: che cosa di sé stesso ha conosciuto Narciso che lo conduce inevitabilmente alla morte e poi alla metamorfosi? Qui, credo che sia appunto necessario ricordare che il riconoscimento, da parte di Narciso, non è indicato né da Ovidio né, per altro, dalla maggior parte degli autori e degli interpreti in senso generico: Narciso si riconosce come riflesso. Riconoscersi, quindi, come mero riflesso, vuol dire riconoscere un proprio statuto di realtà in qualche modo intrinsecamente difettivo, limitato, contingente: lo statuto del riflesso. Ma poi vi può essere anche un'altra possibilità: Narciso muore perché si conosce, si riconosce come riflesso, e sa che è riflesso di nulla, che non c'è nulla di cui egli sia riflesso, ma che il suo statuto di realtà è solo ed esclusivamente quello di essere un riflesso. Questo riconoscimento, questa conoscenza - la conoscenza di sé come mero riflesso di nessuna altra realtà -, è il preludio che conduce Narciso alla morte.



Chi è Narciso ?

- **Narciso** è una figura mitologica greca, figlio di Cefiso, divinità fluviale, e della ninfa Liriope
- Secondo il mito narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, Narciso era un bellissimo giovane, di cui tutti, sia donne che uomini, si innamoravano alla follia.
- Tuttavia Narciso preferiva passare le sue giornate cacciando, non curandosi delle sue spasimanti; tra queste era la ninfa Eco, condannata da Giunone a ripetere le ultime sillabe delle parole che le venivano rivolte, poiché le sue chiacchiere distraevano la dea, impedendole di scoprire gli amori furtivi di Giove. Rifiutata da Narciso la ninfa, consumata dall'amore, si nascose nei boschi fino a scomparire e a restare solo un'eco lontana.

- *Non solo Eco, ma tutte le giovani ed i giovani disprezzati da Narciso, invocarono la vendetta degli dei. Narciso venne condannato, da Nemese, ad innamorarsi della sua immagine riflessa nell'acqua.*
- *Disperato perché non avrebbe potuto soddisfare la passione che nutriva, si struggeva in inutili lamenti, ripetuti da Eco.*
- *Resosi conto dell'impossibilità del suo amore Narciso si lasciò morire. Quando le Naiadi e le Driadi cercarono il suo corpo per poterlo collocare sul rogo funebre, trovarono vicino allo specchio d'acqua il fiore omonimo.*

- *Si narra che Narciso, quando attraversò lo Stige, il fiume dei morti, per entrare nell'Oltretomba, si affacciò sulle acque del fiume, sempre sperando di vedersi riflesso.*
- *Ma non riuscì a scorgere nulla a causa della natura torbida, limacciosa di quelle acque. In fin dei conti però, Narciso fu contento di non vedere la sua immagine riflessa perché questo veniva a significare che il fanciullo-sè stesso che amava, non era morto ancora.*
- *Nella versione beotica il giovane Narciso, cittadino di Tepsi, venne condannato ad amare la sua immagine, quando Aminia, un giovane del luogo da lui rifiutato sprezzantemente, si tolse la vita davanti alla sua casa, con la stessa spada che Narciso gli aveva inviato come macabro invito a non dargli più noia.*

Lezione 3
lo specchio e il mito

**LO SPECCHIO E
L'IMMAGINARIO**

- Prodigio della riproduzione immediata e totale, grazie allo straordinario potere di catturare l'immagine del reale, **lo specchio** si affranca dalla sua condizione di oggetto di uso quotidiano per entrare di diritto nella storia dell'immaginario collettivo.
- Con le sembianze più diverse si fissa nelle grandi costruzioni mitiche, allegoriche e letterarie delle varie epoche.
- **E' lo specchio d'acqua a far perdere Narciso nella seduzione della sua immagine, ed è il riflesso nello scudo che consente a Perseo di uccidere Medusa senza restare pietrificato dal suo sguardo.**
- Nella tradizione biblica è associato alla figura di eroine come Esther e Betsabea, che del loro fascino fanno un'arma di salvezza per il popolo eletto.
- Nelle mani della maga Armida, nella *Gerusalemme Liberata*, diviene strumento per stregare Rinaldo, che si libererà dell'incantesimo solo scorgendo la sua immagine in uno scudo.

- Il potere dello specchio di dar forma alle immagini alimenta d'altra parte la credenza che esso possa mostrare le cose **come veramente sono**, anche al di là delle apparenze visibili, caricandolo dei significati simbolici più diversi, talvolta diametralmente opposti fra loro:
- come attributo della Vergine è emblema di Purezza,
- associato a Venere diviene simbolo di Bellezza e d'Amore,
- e nelle personificazioni della Prudenza allude all'esame che il saggio fa di tutte le sue operazioni;
- così, «riflettere» è meditare, ed esso rimanda, nelle mani del filosofo, alla Conoscenza.

Ma, di fronte allo specchio, la Sapienza può trasformarsi in Stoltezza e Superbia, l'eterna perfezione della bellezza divina in Vanità mondana: esso diviene allora simbolo della Vanitas, mutevolezza delle apparenze, transitorietà della vita e di tutte le cose terrene.

Di ciascuna di queste, comunque, acquisisce un'immagine, ed è quindi emblema per eccellenza della Vista.

Con lo specchio, e la comparsa di un'immagine identica all'originale sulla superficie riflettente, nasce il Doppio, caricato di infinite valenze simboliche nell'antichità, nelle tradizioni popolari, presso i popoli primitivi. Talvolta esso giunge a svincolarsi dalla superficie che lo imprigiona, e si traduce in una teoria di divinità e figure bifronti: il Doppio materializzato.

- **La** storia di Narciso è narrata da Ovidio nel terzo libro delle *Metamorfosi* (vv. 339- 510), inserita tra il racconto della nascita di Bacco e quello della morte di Penteo ucciso dalla furia delle Baccanti.
- L'episodio narra del fanciullo, figlio di Liriope e Cefiso, a cui Tiresia aveva profetizzato una lunga vita se solo non si fosse guardato, superbo della propria incredibile bellezza, paragonata a quella di una statua di marmo pario.
- Il suo disprezzo amareggia a tal punto la ninfa Eco, che lo vede mentre caccia il cervo, **da farla consumare d'amore**, finché il suo corpo diviene aria, le ossa si trasformano in sassi e di lei rimane solo la voce.

- Uguale distruttiva passione proverà il giovane sprezzante: un amore impossibile ne causerà infatti la morte.
- Giunto alla fonte Rannusia, egli si innamora del proprio volto riflesso nell'acqua. Se in un primo tempo commette l'errore di non capire che quello che vede è solo un riflesso, e per di più il riflesso del proprio corpo, successivamente Narciso s'accorge di amare se stesso.
- Eppure, non desiste dall'infelice follia, anche se vorrebbe staccarsi da quel corpo che adora. Il riconoscimento non evita dunque la morte, seguita dalla trasformazione del corpo in un fiore giallo con candide foglie nel mezzo.

- Il mito del fanciullo di Beozia è narrato anche da altri autori latini e greci, seppure con una serie di varianti piuttosto notevoli; Conone, in un testo databile tra il 36 a.C. e il 17 d.C., lo fa morire suicida, dopo la morte di Ameinos rifiutato, insistendo sul motivo dell'amore omosessuale;
- Pausania dà due versioni della storia e in una di queste Narciso identificherebbe nel proprio volto riflesso quello della sorella morta che aveva le sue stesse sembianze.
- Di Narciso scrivono Stazio, Igino, Lattanzio Placido, ma nessuno di questi autori narra le sue vicende in modo così esteso come Ovidio, dal momento della nascita alla trasformazione dopo la morte.

- Nel testo di Ovidio, inoltre, sono presenti tutti gli elementi che la vasta letteratura e le diverse immagini sul tema svilupperanno nei secoli successivi.
- Il motivo centrale è quello **del riflesso**, esemplato non solo dalla figura di Narciso, ma anche da quella di Eco. **Il suo dramma, infatti, è la mancanza di una propria parola, avendo solo la possibilità di «riflettere» le ultime parole del suo sdegnoso interlocutore.**
- E su questo elemento che nasceranno le esegesi più complesse, in cui si rintracciano valenze contrapposte, positive o negative, così come è positiva la simbologia dello specchio quando diventa attributo di Prudenza o di Sapienza, e negativa se è usato come emblema di «Vanitas».

- Dall'esperienza di Narciso, il suo incontro con la superficie specchiante dell'acqua, si può giungere dunque a conclusioni opposte. Da una parte, si sottolinea la negatività della bellezza fisica, corporea, che è illusione (*vanitas*) rispetto alla bellezza dell'anima, così come «l'amor di se stesso» è sterile esistenza senza frutto:
già le parole di Ovidio, che definisce l'immagine riflessa «umbra», denotano questo aspetto di morte, visto che «umbra» è il termine usato anche per indicare un abitante dell'Ade.
D'altra parte, Narciso percorre un processo conoscitivo che lo porta alla trasformazione: l'osservazione di se stessi non è altro che il «*Nosce te ipsum*» socrateo.
- Passaggio obbligatorio di ogni percorso trasformativo è l'abbandono dello stato iniziale, dello stato corporeo; la trasformazione ha dunque un aspetto salvifico, di rinascita, Il torpore indicato dal nome del fanciullo (*narxή*), infatti, è un sonno con dimensione conoscitiva, che supera la morte, nella metamorfosi finale.

- La prima interpretazione moralizzante della storia di Narciso è nelle *Satire* di Luciano, che indica e stigmatizza il tema della
- “*vanitas*” come motivo centrale del racconto. E questo un aspetto che sarà sottolineato nei testi dei Padri della Chiesa, i quali nell’episodio di Narciso che muore d’amore per il proprio corpo vedono l’emblema della falsa bellezza, quella corporea, che conduce alla vanità, alla «dura superbia» ovidiana, all’adorazione di ciò che è ostinato a perire.
- Come indica san Paolo nella seconda lettera ai Corinzi, la bellezza visibile è passeggera: solo la bellezza invisibile, spirituale, è eterna.
- Il mito di Narciso diventa ben presto per i commentatori cristiani un argomento usato nel dibattito sul «vero» e sul falso, sulla bellezza fisica e su quella spirituale : Narciso muore sulle aonde dello stagno, divenendo così un perentorio ammonimento.

Si insiste dunque non tanto sul motivo del riflesso, quanto sull’illusione, sull’errore di valutazione commesso da Narciso e fu facile prenderlo come emblema della caducità delle cose terrene, della fama raggiunta attraverso di esse.

Narciso ed Eros, Pompei, I sec d.C





Da Pompei
affresco
Narciso ed
Eco



Narciso, miniatura in Roman de la Rose, Francia XV sec.

- L'altro tema espunto dal mito già nell'antichità è quello di Narciso come esempio della forza di Amore, seppure in questo caso mal diretta.
- Ausonio lo cita come vittima di Amore (*Cupido cruciator*) e la maggior parte degli affreschi pompeiani che mostrano Narciso alla fonte lo presentano accanto all'immagine di Cupido .
- Il tema ha un suo particolare sviluppo nel *Roman de lo Rose* di Guillaume de Lorris (XIII secolo), in cui **la fonte diventa la «Fontana dell'Amore» per eccellenza.**

- La fonte d'amore è presente come elemento iconografico. Soluzione nell'immagine dell'arazzo francese (Boston Museum of Fine Arts)



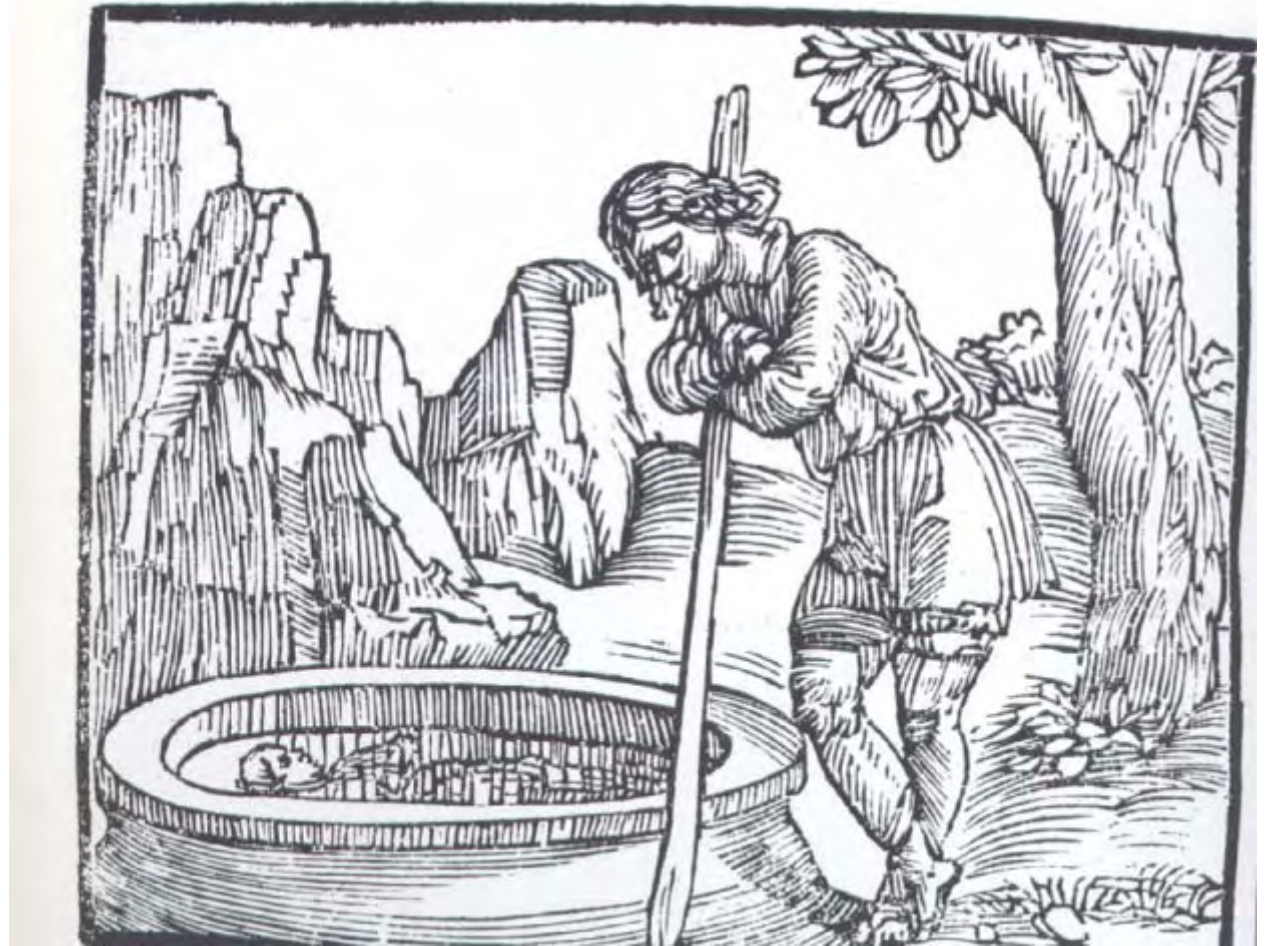
- Il tema della potenza di Amore si diffuse soprattutto attraverso il *Trionfo di Amore* petrarchesco, un soggetto che è frequentemente rappresentato nei cassoni nuziali del XV-XVI secolo e nel cui corteo sono solitamente raffigurati Narciso ed Eco.
- È con il commento ficiniano al *Simposio* di Platone (*Commentorium in Convivium Plotonis*, 1469) che il mito viene interpretato **come indicazione di un percorso che il povero Narciso non riesce a portare a termine**: Diotima infatti insegna a Socrate come attraverso la bellezza si possa giungere a Dio; ma poiché l'uomo ha una doppia natura, fisica e intellettuale, il cammino da percorrere inizia proprio dall'abbandono del corpo, soggetto alle limitazioni del tempo e dello spazio.
- Il successivo stadio è quello della contemplazione dell'anima, la cui bellezza non conosce la limitazione dello spazio, ma i cambiamenti del tempo.
- Dall'anima sarà poi possibile giungere all'Angelo, libero dalle due imitazioni, e quindi alla bellezza dell'Uno, alla bellezza di Dio.

- Narciso, invece, non riesce a distogliersi dal primo grado dell'esperienza, dalla contemplazione della bellezza corporea.

Il testo ficiniano contiene però gli elementi che capovolgono la negativa valutazione moralistica della storia di Narciso.

- Il cammino verso la perfezione *deve* attraversare il momento della stasi, della contemplazione; solo con essa l'uomo può conoscere se stesso nella sua identità totale: non solo la parte corporea, reale, ma anche quella immateriale, l'anima; solo allora sarà possibile raggiungere l'Uno, trasformarsi, metamorfizzarsi.
- L'interpretazione ficiniana vuole che Narciso non riesca a percorrere l'iter perfectionis» e ancora nel XVI secolo Alessandro Farra, nel *Settenario* (1571), contrappone la positività di Eco , voce divina, alla negatività di Narciso.

L'amore di se stessi,
incisione Venezia
1546
(Torino Biblioteca



- Eppure, attraverso le immagini è possibile rintracciare una linea interpretativa positiva che assume la contemplazione di Narciso come emblema dell'iter perfectionis».
- **Nel dibattito umanistico, la vita attiva viene contrapposta a quella contemplativo**; quest'ultima è sicuramente uno dei «metodi» cristiani di trasformazione, l'ascesi che porta alla contemplazione di Dio, alla santità: san Girolamo nello studio, o ritirato nel deserto nelle pratiche di preghiera, digiuno e mortificazione, o sant'Antonio che resiste alle tentazioni, sono fra le immagini sacre più diffuse nel Cinquecento.
- Ugualmente, Narciso si ritira dalla vita attiva, abbandona la caccia nella quale era impegnato; **languie di contemplazione e d'amore**, «prega» il proprio sé di andargli incontro; il suo corpo si consuma sull'immagine, svanisce l'entità fisica; allontana la «tentazione» di Eco.
- Lo stadio successivo alla contemplazione è quella conoscenza che porta alla visione dell'Uno, la ricomposizione di una dualità (corpo contrapposto all'anima) che sconfigge le limitazioni dello spazio e del tempo, e che solo la quiete della superficie che riflette può metaforizzare: quando l'acqua si intorbida e si muove, il Narciso ovidiano disperava di perdere nello sconvolgimento caotico il proprio sé.
- Il *Narciso* della Galleria Corsini di Roma), attribuito a Caravaggio, nell'assoluta atemporalità dell'immagine ben esemplifica questo stato: la tela si interrompe sopra la figura di Narciso e sotto il suo riflesso.

*Michelangelo Merisi detto Il Caravaggio: Narciso
(1594-1596). Roma, Galleria Nazionale d'Arte
Antica.*





- ai lati, non c'è spazio al di là delle mani appoggiate sul bordo della fonte. L'immagine è immersa nel buio, emerge dallo spazio e dal tempo e costruisce, attraverso il semicerchio di Narciso chinato e quello del suo riflesso, un cerchio perfetto, una congiunzione ideale oltre che visiva: il sospirato superamento della divisione nella totalità dell'Uno, circolo perfetto, visione del divino.
- E verso la fine del Cinquecento che **in alcuni testi viene avanzata questa positività dell'immagine di Narciso**, sviluppata dalla letteratura secentesca.

- Nel XVII e poi nel XVIII secolo, il tema di Narciso conosce la massima diffusione nei testi poetici e anche la produzione figurativa è particolarmente abbondante.
- **Giovan Battista Marino** nel testo *La Galeria* (1620), dove descrive con poemi , pitture e sculture contemporanee, compone
- ben cinque poemi su dipinti con il soggetto di Narciso.
- **L'artista che affrontò più volte il soggetto di Narciso fu Poussin:**
- Narciso è nel corteo che accompagna il *Trionfo di Flora* (1627-1628) del Louvre di Parigi e *nell'impero di Flora* (1631) dello Staatliche Kunstsammlungen di Dresda, raffigurato dunque come simbolo di rinascita.
- Ma le immagini più complesse sono quelle del dipinto con la ***Nascita di Bacco*** (1657 circa) del Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.) e di ***Eco e Narciso*** (1627-1628) del Louvre.



- **titolo dell'opera:** *Nascita di Bacco*
- **Autore:** *Nicolas Poussin*
- **Datazione:** *1657*
- **Collocazione:** *Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum*
- **Committenza:** *Jacques Stella*
- **Tipologia:** *dipinto*
- **Tecnica:** *olio su tela (cm 114, 5 x 167,5)*
- **Soggetto principale:** *Mercurio consegna Bacco alle ninfe*
- **Soggetto secondario:** ***Morte di Narciso ed Eco (a destra); nascita di Bacco (in cielo)***
- **Personaggi:** *Mercurio, Bacco bambino, ninfe, Giove, Ebe, Narciso, Eco*
- **Attributi:** *caduceo, calzari (Mercurio), aquila (Giove), corona di pampini (Bacco)*
- **Contesto:** *anfratto roccioso con una fonte*

- Nel primo dipinto, la storia della nascita di Bacco è raffigurata al centro e a sinistra; la parte destra è occupata dall'immagine di Narciso ormai morto, pianto dalla ninfa Eco. La contiguità delle due storie trova la sua spiegazione più semplice nell'andamento del testo di Ovidio, il quale narra della nascita di Bacco dalla coscia di Giove nello stesso terzo libro e subito prima dell'episodio di Narciso.

Ma la relazione tra Dioniso e Narciso è ben più profonda. Elaborata fin dal II secolo d.C., essa è istituita a diversi livelli:

Nonno nelle *Dionysiaca* (425-450) racconta come Dioniso seduca la ninfa Aura creando una fonte circondata dai fiori che piacciono al dio, fra cui i narcisi.

- L'acqua della fonte e il profumo «narcotizzante» del fiore intossicano la ninfa che cade nel sonno e qui l'autore cita l'episodio di Narciso. Il legame è in questo testo il motivo dell'illusione: Narciso ne rimane vittima, Dioniso la crea.

Filostrato nelle *Eikònes* (II secolo), descrivendo un dipinto raffigurante Narciso, dice che la fonte è decorata con tralci di vite, attributo di Dioniso. La serie di dipinti descritta da Filostrato (la storia di Narciso, la morte di Penteo, Sileno, Giacinto) dovrebbe ornare le pareti di una stanza di Dioniso. Alcuni di essi raffigurano momenti di riti bacchici, i quali sono metafora di un processo conoscitivo che avviene attraverso la perdita dell'identità corporea: lo smembramento in Penteo, l'ubriacatura in Sileno, la «narcosi» in Narciso.

- È la via conoscitiva che dovrebbe giungere a quella che Nietzsche definisce «universalità dionisiaca» nella *Nascita della tragedia*, adombrata nel testo di un papiro orfico, poi ripresentato nelle fonti neoplatoniche.
- Vi è narrata la storia di Dioniso e del suo specchio, così riassunta da Giorgio Colli nella *Nascita della filosofia*:
- «Guardandosi allo specchio, Dioniso, anziché se stesso, vi vide riflesso il mondo. Dunque questo mondo, gli uomini e le cose di questo mondo, non hanno una realtà in sé, sono soltanto una visione del dio. Solo Dioniso esiste, in lui tutto si annulla: per vivere, l'uomo deve ritornare a lui, immergersi nel divino passato. E difatti nelle laminette orfiche si dice, dell'iniziato che brama l'estasi misterica: “sono riarsa di sete e muoio: ma datemi, presto, la *fredda acqua* che sgorga dalla palude di Mnemosyne”. Quest'ultima, la memoria, disseta l'uomo, gli dà la vita, lo libera dall'arsura di morte. Con l'aiuto della memoria “sarai un dio anziché un mortale”.

Nicolas Poussin, *Eco e Narciso*
(ca. 1629-1630).



- Memoria, vita, dio sono la conquista misterica, contro l'oblio, la morte, l'uomo, che appartengono a questo mondo. Recuperando l'abisso del passato l'uomo si identifica con Dioniso». E attraverso la perdita del corpo che Narciso oltrepassa lo specchio di questo mondo e l'agognata «fredda acqua» gli permette di ricongiungersi all'«universalità» perduta, di rinascere trasformato. E' la stessa conclusione, in fondo, a cui tende l'«iter» trasformativo cristiano che inizia anch'esso dall'elemento dell'acqua (l'acqua del battesimo) e si attua con il ricongiungimento a Dio e la possibilità della resurrezione.

- Nel **Seicento** viene dunque riconosciuto il **lato positivo** della metafora di Narciso e **sarà solo con i poeti Simbolisti e Surrealisti che questa matrice verrà di nuovo identificata.**

Poussin



Nicolas Poussin, *Eco e Narciso*
(ca. 1629-1630).



- Il problema dell'immagine di Narciso come allegoria della creazione artistica era già stato indicato da Leon Battista Alberti che nel testo *Della Pittura* (1435) vedeva Narciso e il dipingere connessi nel tentativo di «abbracciare» la superficie, ovvero l'idea: «Però usai di dire tra i miei amici secondo la sentenza de' poeti **quel Narciso convertito in fiore essere della pittura stato inventore.** Che già ove sia la pictura fiore d'ogni arti ivi tutta la storia di Narciso viene a proposito. Che dirai tu essere dipigniere altra cosa che simile abrocciare con oltre quello ivi superficie del fonte?». ».

- L'immersione nella totalità dell'io come momento creativo e di ricongiunzione con la totalità dell'universo è nel dipinto con *Narciso* di Salvador Dalì, contemporaneo al suo scritto *Métamorphose de Narcisse* **(1937)**¹⁸
- A Narciso, composto quasi di membra staccate fra loro, si affianca l'immagine di due enormi dita di pietra che tengono un uovo da cui esce il fiore Narciso.



The Metamorphosis of Narcissus, 1937 - Dali

Metamorfosi di Narciso

oil on canvas, 50,8 x 78,2

Salvador Dalí - 1937

Londra, Tate Modern

- Esso sovrasta lo spazio circostante in cui la naturalità delle rocce si contrappone al pavimento di destra costruito secondo la prospettiva euclidea, secondo la costruzione mentale dello spazio ideata dall'uomo, quindi dalla storia. L'universo natura-storia viene così dominato dal fiore della creazione, che nasce dall'uovo, simbolo primordiale della genesi del cosmo, della sua totalità e unità, in cui sono racchiusi il cielo e la terra, e dunque simbolo di perfezione

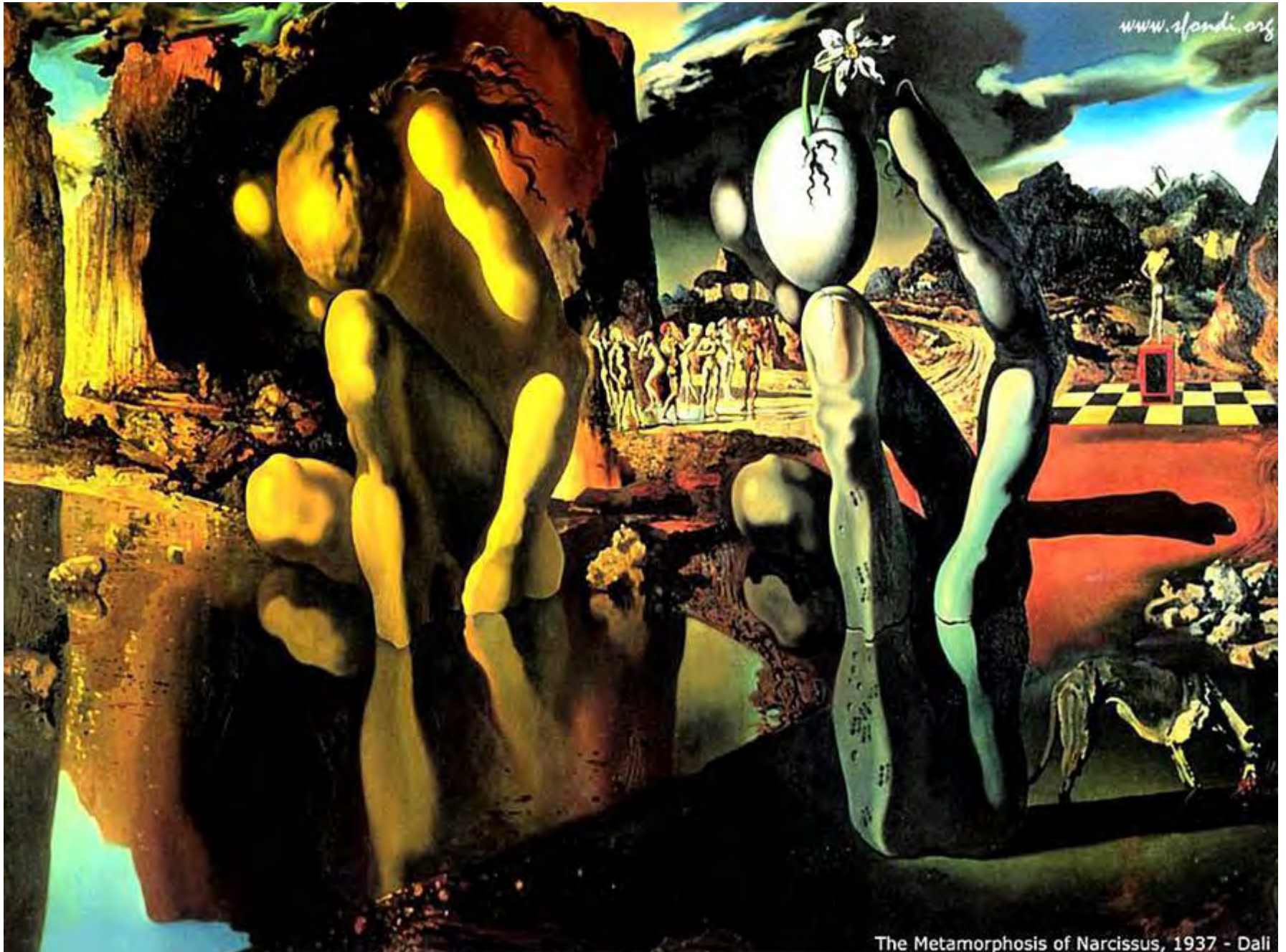
- . Così, indica Dalì nel suo scritto, se il dipinto viene guardato a lungo, in una stasi visiva totale, la figura di Narciso scomparirà, diverrà quasi invisibile e solo quell'uovo da cui nasce un fiore, immagine della creazione dell'artista, navigherà nell'assolutezza della sua perfezione.

Si conclude il viaggio di Narciso: attraverso lo specchio tremolante di una fonte naturale egli riesce finalmente ad abbracciare la totalità perduta in un peccato originale di cui non ha memoria, in uno sconquasso cosmica in cui il mondo della perfezione divina si inclinò e l'uomo, sbalzato fuori dall'armonia, venne posto nelle limitazioni del tempo e dello spazio, in un mondo di specchi. Ed è proprio attraverso lo specchio che può ritrovare la sua originaria divinità.

Gioia Mori

- 1935

Dali



The Metamorphosis of Narcissus, 1937 - Dali

**Metamorfosi .
di Narciso**
oil on canvas,
50,8 x 78,2
Salvador Dalì
- 1937
Londra, Tate

: La scelta iconografica del dipinto deriva dalle suggestioni artistiche ricevute durante il viaggio in Italia compiuto dall'artista nel 1936, così come le figure dei nudi sullo sfondo che evocano pose classiche e atteggiamenti formali tipici dell'arte rinascimentale e manierista. Il mito classico del giovane Narciso, che innamoratosi della propria immagine riflessa in uno specchio d'acqua e impossibilitato a possederla si trasforma nel fiore che porta il suo nome, offrì lo spunto all'artista per inscenare questa metamorfosi ovidiana in un'ambigua relazione tra illusione e realtà, come egli stesso descrisse nel suo poema intitolato appunto La Metamorfosi di Ovidio.

- La splendida figura accovacciata di Narciso, che giganteggia come una roccia sulla superficie lucida e riflettente del lago, si trasforma nel suo doppio che assume l'aspetto di una grande mano pietrificata che regge un uovo crepato da cui nasce il fiore narciso. Le fasi di trasformazione sono rese in una narrazione consecutiva da sinistra a destra, così anche i colori opachi e le forme dapprima trasparenti, evanescenti e quasi invisibili acquistano gradatamente una connotazione realistica e concreta, come un lento risveglio dopo un sogno visionario.

- Accanto all'immagine di Narciso riflessa nell'acqua prende forma, con la stessa sagoma, una mano che sorregge un uovo da cui nasce l'omonimo fiore. Nei dipinti di Dalì è facile trovare la figura doppia-ambigua, in quanto "Attraverso un processo nettamente paranoico è possibile ottenere un'immagine doppia, rappresentazione di un oggetto che, senza la minima modificazione figurativa o anatomica sia al tempo stesso la rappresentazione di un oggetto assolutamente diverso" (Dalì).
- Sulla base del pollice si possono notare alcune formiche, soggetto ricorrente nell'opera dell'artista, il cui significato rimanda alla decomposizione degli oggetti e delle forme di vita, la caducità dell'esistenza; al lato della mano possiamo anche notare, a rafforzare il significato, uno sciacallo che divora una carogna.
- Sullo sfondo è ancora presente su un piedistallo Narciso prima della metamorfosi; da notare come l'ambientazione si ispiri ad un dipinto del Bellini "Allegoria sacra". Nonostante le atmosfere oniriche e irreali è infatti frequente trovare nei dipinti di Dalì alcune citazioni di opere rinascimentali.

- Per chi non lo sapesse il mito di Narciso viene raccontato in diverse versioni, la più conosciuta è quella di Ovidio contenuta nelle Metamorfosi. Giovane di incomparabile bellezza, Narciso era desiderato da donne e fanciulle, ma lui le rifiutava tutte e preferiva passare le giornate in solitudine cacciando. La ninfa Eco, condannata da Giunone a ripetere all'infinito le ultime parole udite, si innamorò di Narciso, ma questo la respinse. Eco si rifugiò così nei boschi consumandosi per l'amore non corrisposto, fino a che di lei non rimase più nulla al di fuori della sua voce. Una delle tante pretendenti rifiutate da Narciso chiese a Nemese, dea della vendetta, di lanciargli una maledizione. Il giovane infatti si innamorò della sua immagine specchiata nelle chiare acque di una fonte e si lasciò morire a causa di questo amore impossibile. Il corpo di Narciso scomparve dalla riva della fonte e al suo posto sbocciò un fiore che prese il suo nome.

B. Cellini ,
Narciso
Bargello
Firenze





-
- *François Lemoyne, Narciso al fonte, (1728 circa). Amburgo, Kunsthalle.*

Lemoyne (Narciso al fonte):



Waterhouse





Enckell
(Narkisos)

- [Benczúr Gyula](#) (1844-1920), *Narcissus* ([1881](#)), *Magia Nemesi Galéria, Budapest.*



Gyula





1597, olio su tela ,diametro cm.55
Firenze Galleria degli Uffizi



- Dipinta su una tela che riveste uno scudo di legno di pioppo, secondo la notizia tramandataci dal Baglione, quest'opera fu eseguita su commissione del Cardinal Del Monte, ambasciatore romano della famiglia Medici, e da questi inviata in dono al Granduca di Toscana, Ferdinando I, come sontuoso scudo per l'armatura di gala. Caravaggio, pur potendo lavorare sul prediletto tema della testa tagliata, inserisce qui una insolita forzatura retorica.

- *La Medusa venne sottoposta a restauro (conclusosi nel [2002](#)), dopo l'attentato nel [1993](#) di via dei Georgofili, nei pressi degli Uffizi, in conseguenza di cui aveva riportato danni strutturali di minima entità, ma che ne avevano compromesso il già precario stato di conservazione. Il restauro ha permesso di approfondire il valore dell'opera, che rientra nella tradizione degli [scudi](#) da parata [cinquecenteschi](#). È stato accertato dalle analisi che il pittore utilizzò una [rotella](#) dell'epoca. Inoltre, a conferma del legame con questa tradizione, la testa della [Gorgone](#) era un'[iconografia](#) fra le più utilizzate su questa particolare tipologia di scudi*

- La Medusa, uno dei capolavori più impressionanti del Caravaggio, è il perno dell'esposizione allestita nella sontuosa cornice del Museo Bagatti Valsecchi. L'opera, che proviene dalle Gallerie degli Uffizi, fece la sua ultima apparizione a Milano del 1951, allorché figurò alla Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi curata da Roberto Longhi.
- Oggi è restituita al suo originario splendore grazie al restauro conclusosi nel 2002, intervento che ha posto rimedio ai guasti del tempo e ai gravi danni inflitti dalla bomba di via dei Gerogofili.
- Il celebre scudo da parata, sul quale il Caravaggio dipinse la terrificante testa della Gorgone, fu donato alla fine del XVI secolo dal cardinale Francesco Maria del Monte al granduca Ferdinando I de' Medici.

Le analisi condotte in occasione del recente restauro hanno rivelato il reimpiego da parte dell'artista di una più antica rotella dipinta; tale acquisizione, senza nulla togliere all'eccezionalità del capolavoro, ribadisce l'appartenenza della Medusa alla precisa tradizione tipologica degli scudi da parata cinquecenteschi.

- **Ed è appunto entro questo sfondo che la mostra intende collocare il capolavoro del Caravaggio, offrendo così un'occasione di lettura dell'opera in grado di metterne a fuoco la straordinaria complessità culturale.**



- Medusa è raffigurata con la bocca aperta, poco prima di morire, in una posa cristallizzata, quasi una maschera classica.
- Il motivo della testa di Medusa effigiata nello scudo mediceo ritornerà in altre opere di C., come nel Sacrificio di Isacco del 1603, nel fanciullo urlante del Martirio di San Matteo , con la stessa bocca aperta a disegnare un perfetto ovale

Martirio di San Matteo Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1600-1601 olio su tela, 323 x 343 cm Roma, San Luigi dei Francesi





Sacrificio di Isacco - 1603 circa
Olio su tela (cm 104x135)
Firenze, Uffizi



- **Sacrificio di Isacco**
- è un dipinto ad olio su tela di cm 104 x 135 realizzato tra il [1603](#) ed il [1604](#) dal MICHELANGELO MERISI da CARAVAGGIO.
- È conservato alla Galleria degli Uffizi di [Firenze](#).
- Esiste anche un altro dipinto con lo stesso soggetto di Caravaggio, conservato a [Princeton](#) ([New Jersey](#)).
- Il quadro, commissionato dal cardinale Maffeo Barberini (divenuto poi PAPA URBANO VIII), è doppiamente pregevole, sia perché presenta una composizione quasi perfetta, sia perché contiene, sullo sfondo, uno dei rarissimi paesaggi dipinti dall'artista (un altro è nello sfondo del [Riposo durante la fuga in Egitto](#)).
- In questa tela la "terribilità" dell'evento è rappresentata dalla resistenza della vittima, a differenza dell'altra versione in cui è raffigurato un rivoluzionario dialogo tra Abramo e l'angelo.

- **Le rotelle cinquecentesche**
- , le diverse tipologie di scudi circolari in uso nel Cinquecento: dal rotellino da pugno per il duello alla spada, al grande brocchiere che era parte essenziale della guarnitura del cavaliere, sino ai più raffinati scudi da parata, qui esemplificati attraverso manufatti in cuoio bulinato, in acciaio sbalzato e cesellato o rotelle dipinte.



- *. Una delle caratteristiche che distingue la «Medusa» è il formato circolare: si tratta di un raro esempio di scudo da parata, in legno ricoperto di tela dipinta. Un dono fatto eseguire a fine ' 500 dal Cardinal Del Monte, protettore e mecenate romano del Merisi, per il Granduca Ferdinando I de' Medici.*
- *L' idea di raffigurare teste di Gorgoni sulle armature derivava dalla cultura classica: Medusa, orrida creatura mitologica dalla chioma di serpenti e dallo sguardo pietrificante, era un forte simbolo intimidatorio, una sorta di amuleto con cui volentieri i guerrieri ornavano le proprie armi, come dimostrano altri preziosi esemplari di scudo esposti al Bagatti Valsecchi.*

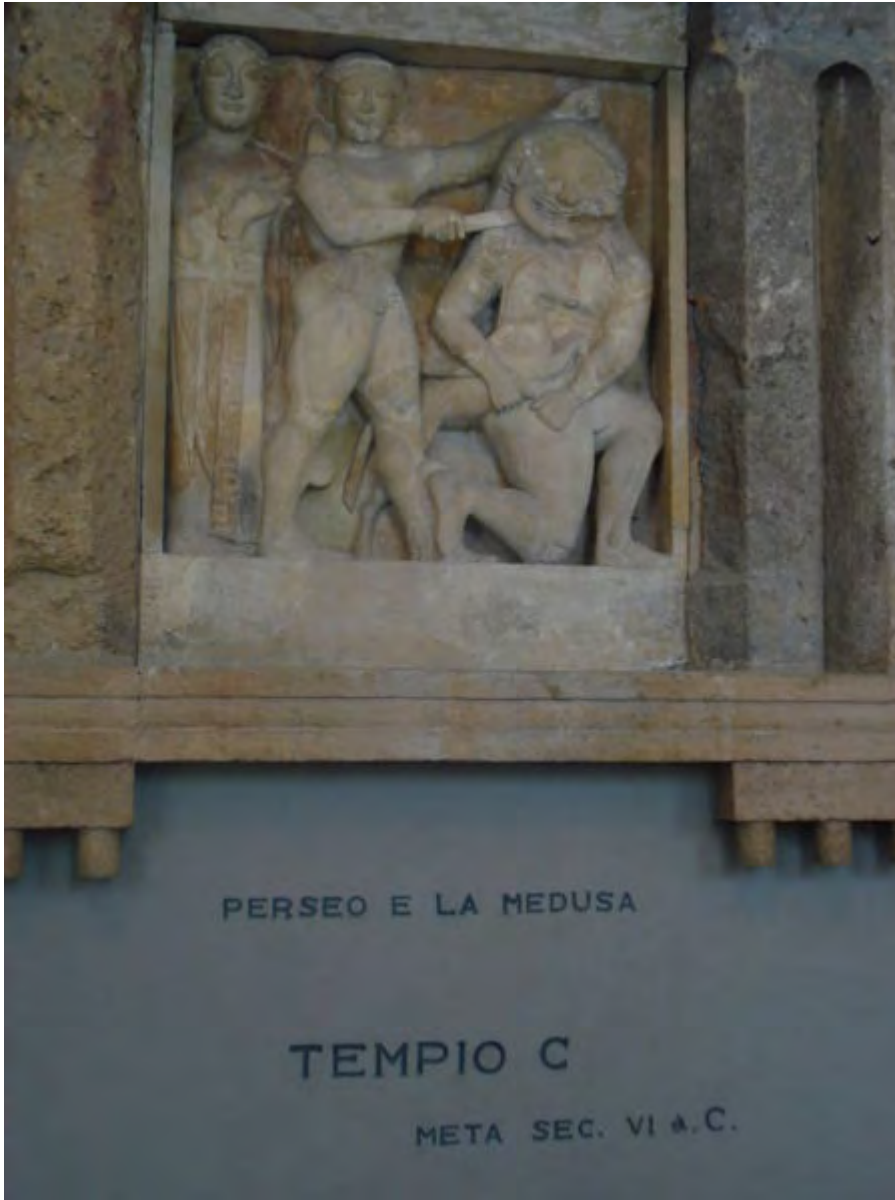


- *Il capolavoro caravaggesco rivela però la sua assoluta unicità nell'indugiare sulla fisionomia stravolta del viso, contratto in un urlo carico d'angoscia.*
- *Uno studio realistico sull'umana espressione che ben si inquadra nella personalità bizzarra e trasgressiva del suo autore, segnandone il passaggio verso una maniera più tragica.*

- **Medusa** è un personaggio della [mitologia greca](#), figlia di [Forco](#) e di [Ceto](#). Era una delle [Gorgoni](#), l'unica ad essere mortale.
- [Poseidone](#) era innamorato di Medusa, e una notte la portò al tempio di [Atena](#) per consumare il loro amore. In risposta a questa offesa, la dea tramutò i capelli di Medusa in serpenti e fece sì che chiunque le guardasse gli occhi venisse tramutato in pietra.
- Medusa fu uccisa da [Perseo](#), che le mozzò la testa guardandola attraverso uno scudo lucido. Quando tagliò il capo, dal collo della Gorgone uscirono i figli che aveva generato dopo la notte con Poseidone, [Pegaso](#) e [Crisaore](#).
-
-
- Secondo [Ovidio](#), dal suo sangue nacquero anche il [corallo rosso](#) e [Anfesibena](#).
- Inoltre, la sua testa continuava a rendere di pietra chiunque la guardasse anche dopo essere stata staccata dal corpo: Perseo, infatti, la mostrò ad [Atlante](#) che diventò di pietra.
- **Infine, la testa di Medusa fu donata da Perseo ad Atena, in cambio dello specchio riflettente con il quale la dea gli aveva suggerito di affrontare Medusa, in modo che il mostro si uccidesse con il suo proprio sguardo. Così fu, infatti e Atena, ricevutala in dono, la pose al centro della propria [Egida](#).**



- Raffigurazione di Atena con la testa di Medusa



- Selinunte



Busto di
Medusa di [Gian
Lorenzo Bernini](#)
ai [Musei](#)
Vaticani

Peter Paul Rubens, La Medusa 1618





- Medusa, di [Arnold Böcklin](#) ([1878](#) circa)

- Le prime opere del Caravaggio a Roma piacciono anche ai critici classicisti: hanno colori "dolci e schietti", portano nell'ambiente chiuso del manierismo romano una fresca corrente di colorismo veneto. Dipendono infatti dalla cultura pittorica lombardo-veneta, risentono del Lotto, del Savoldo, del Moretto: oppongono alla pesante oratoria manieristica una poesia non certo sonora e smagliante come quella di Annibale, ma intima, sensibile, lirica. Nel Riposo in Egitto il Caravaggio riprende il motivo veneto della figurazione sacra del paesaggio; vuole affermare che non v'è differenza tra il sentimento del reale e il sentimento del divino. Le figure sono presentate l'una accanto all'altra nel modo più semplice: nessuno sfoggio d'invenzione, nessun artificio prospettico per definire lo spazio: vi sono cose vicine, che si vedono nei minimi particolari (i sassi, i ciuffi d'erba in primo piano) e cose lontane, che appaiono velate da strati di atmosfera luminosa

Nessun tentativo di eroicizzare le figure: la Madonna cede alla stanchezza, al sonno; Giuseppe è un vecchio contadino impacciato, seduto sul sacco con la fiasca ai piedi e, accanto, il somaro. Il motivo religioso è anche sociale: il divino si rivela negli umili. Ma il motivo realistico si trasforma in mitico nella figura "ideale" dell'angelo: sorge come per incanto dalla terra, il bel corpo roseo nella spirale candida del velo. E' un genius loci, quasi la personificazione del paesaggio caldo, luminoso, accogliente: lo spunto poetico è chiaramente veneto.

Dalla realtà si passa alla realtà poetica, all'idillio:

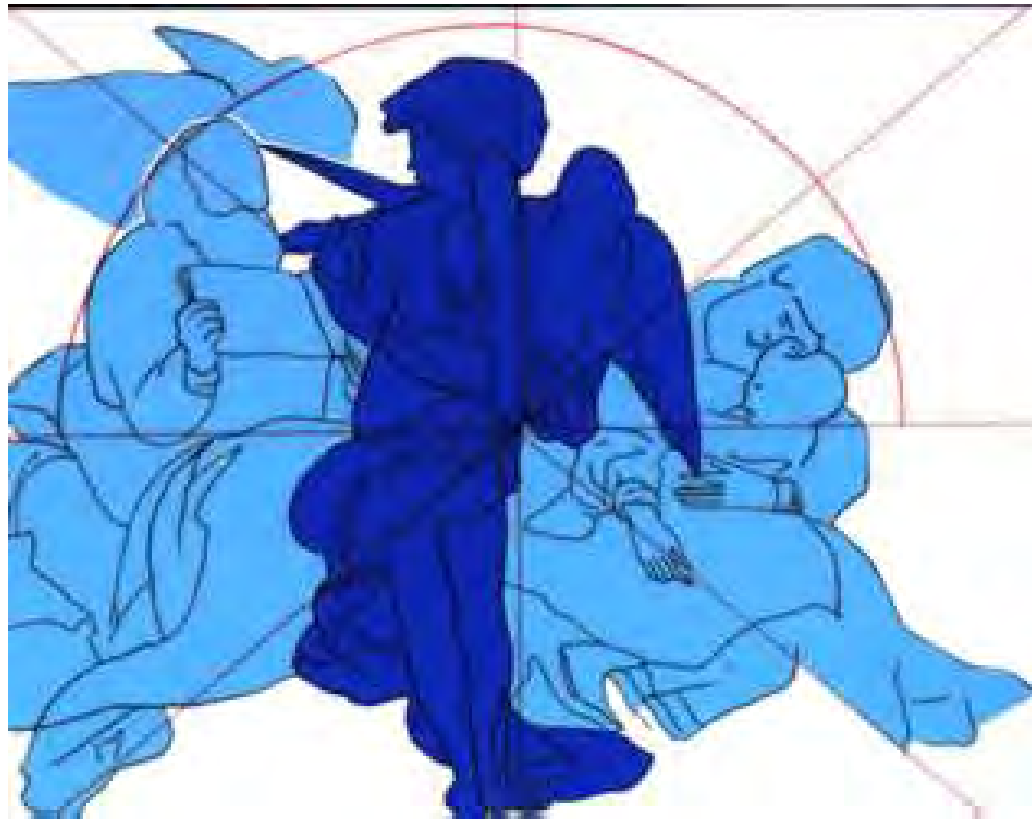
l'angelo è una figura ideale, ma appoggia i piedi sulla terra, tra l'erba e i sassi, suona un vero violino, legge le note nel libro che san Giuseppe gli tiene aperto davanti. L'unità, l'armonia della figurazione sono date dai colori: al centro, il corpo chiaro, affusolato dell'angelo con la voluta bianca del velo resa più luminosa, per contrasto, dalle punte nere delle ali di rondine; intorno, un variare di toni argentei, verdi-chiaro, avana. E' una gamma tipicamente lottesca e lottesca è anche la modulazione sommessa, per cure blande, dei contorni

- Si aggiunga questo evidente lottismo al motivo religioso-sociale del rivelarsi del divino nelle persone, nelle cose più umili: è chiaro che il Caravaggio, in polemica contro il manierismo e l'ufficialità religiosa romana, difende una cultura figurativa e una religiosità "lombarda" o, quanto meno, settentrionali. E forse la cultura della provincia contro quella della capitale. Le opere "chiare" dello stesso periodo (il Bacco, la Buona Ventura, etc.) confermano questa posizione polemica: il Caravaggio difende la pittura come poesia, ma nel senso che a questa identità avevano dato Giorgione e Tiziano. La poesia non è invenzione fantastica, ma espressione della vita interiore, della più profonda realtà umana. Non è contro né al di sopra del reale; è dentro il reale e ne costituisce il significato più autentico. Il Caravaggio non si ferma su questa posizione genericamente anti-manieristica, Nel Riposo c'è un paesaggio stupendo, tutto fatto di delicate velature coloristiche; d'un tratto il paesaggio scompare dalle composizioni caravaggesche, le ombre diventano quasi nere e si contrappongono, senza passaggi, a luci violente.

- C'è, dunque, una brusca svolta nella sua polemica: il Caravaggio non si accontenta più di opporre la cultura settentrionale alla cultura romana, porta la guerra nel campo avversario. I manieristi imitano Michelangiolo e Raffaello, ma non li capiscono; fanno pittura "di storia" ma la storia, per loro, è vana oratoria; stanno ai modelli, alle regole, alle teorie, ma sono fuori della cultura, perché la cultura non è un principio d'autorità, è un'esperienza che rende più chiari, ma anche più aspri, i problemi concreti della vita. Nel Battista e nell'Amor vincitore il Caravaggio mostra come ci si debba servire della lezione dei "grandi": riprende l'impostazione di alcune figure di Michelangiolo (e, nel primo San Matteo dipinto per San Luigi dei Francesi, di Raffaello), la riporta sulla realtà viva, dimostra come, così inquadrata e messa a fuoco, la realtà si faccia più vicina e i suoi contrasti risultino più netti. Altrettanto può dirsi della storia: non allontana la realtà, l'avvicina; non rasserena, drammatizza. I fatti del passato non sono dati come accaduti e giudicati, ma colti nella flagranza del loro accadere qui, ora. Dell'evento immediato non conosciamo le cause e gli effetti; non possiamo distaccarcene, contemplarlo, giudicarlo, dobbiamo viverlo. È un istante, un frammento: ma è un istante reale, un frammento vivo della nostra esistenza.

Riposo durante la fuga dall'Egitto
(cm 135,5x166,5; olio su tela; Roma, Galleria Doria Pamphili)





Caravaggio, *Narciso*,
prob. 1597-99, oppure
1546-48, Galleria
Nazionale d'Arte Antica,
Palazzo Barberini,
Roma.



Il dipinto, intitolato *Narciso*, di Palazzo Barberini, forse dello stesso periodo del precedente, dopo molte traversie critiche, non ancora del tutto sopite, è stato definitivamente attribuito a Caravaggio, di cui, secondo me, rappresenta una delle opere più significative. A noi interessa, qui, analizzare principalmente il tema rappresentato dall'artista.

Il giovane è raffigurato in una posizione molto tesa, sembra quasi che stia per cadere in avanti, attratto dalla bellezza della sua stessa immagine. Le labbra sono socchiuse. Le braccia sono aperte, quasi a circondare lo specchio dello stagno, ma una mano è già immersa (sensualmente ...) nell'acqua. Il volto è un po' girato di lato, lo sguardo assume, per questa lieve e quasi impercettibile torsione del capo, un carattere intenso e drammatico.

Lo specchiarsi è narcisistico. Ma da dove nasce il Narciso? Da uno stagno e da un riflesso. La storia, così come ce la racconta Ovidio nelle sue *Metamorfosi*, 3. 339-512, prende l'avvio da quella profezia terribile che il vate Tiresia pronuncia sul destino del giovane Narciso: "Interrogato su di lui, se avrebbe visto il tempo di una lunga, matura vecchiaia, l'indovino fatidico disse: *se non conoscerà se stesso*". Ammonizione doppiamente grave ed emblematica, perché allude alla necessità di conoscere l'altro, "colui che è altro da noi", provocatoriamente in antitesi con quanto era inciso sull'architrave del tempio di Apollo a Delfi, *Conosci te stesso*. "Sembrò a lungo vana la voce del vate – prosegue Ovidio – ma la confermò il seguito, i fatti, il tipo di morte e la singolare follia".

Come si sa, Narciso viene scorto, mentre sta cacciando, dalla ninfa Eco (la quale era stata condannata da Giunone a ripetere solo le ultime parole dei discorsi uditi, per punizione del fatto di aver coperto i tradimenti di Giove trattenendo in lunghi colloqui la gelosissima consorte); Eco subitamente s'innamora di lui; Narciso la rifiuta e fugge; Eco muore, tramutando le ossa in sassi.

Narciso è colpito dalla maledizione di quanti, tra le ninfe e tra i giovani, avevano in qualche modo partecipato al tragico destino di Eco: che anche lui non possieda mai chi amerà!

Si giunge così al fatidico giorno in cui Narciso vedrà la propria immagine riflessa in uno stagno: mentre cerca di placare la sete, un'altra sete lo coglie e, rapito dalla bellezza che vede riflessa, se ne innamora perdutamente. Dice Ovidio: "Desidera, ignaro, se stesso, ammira e lui stesso è ammirato, e mentre brama è bramato e insieme infiamma e riarde".

- L'invenzione della figura così nuova nella proposta, e serrata nella costruzione, non può che uscire dalla poetica del Caravaggio. Il pittore lascia, al centro della composizione, il vuoto e il pieno del busto e del ginocchio, per sbilanciare l'immagine. Notevole la pressione esercitata dal busto dell'uomo volto verso il riflesso della sua immagine.
- Il quadro con il Narciso è stato a lungo ritenuto opera di un seguace di Caravaggio, con alterne attribuzioni a Orazio Gentileschi o, con maggior insistenza, a un quasi sconosciuto seguace del maestro, Giovanni Antonio Galli detto lo Spadarino. Un recente restauro ha riportato alla luce la materia pittorica del dipinto che, sebbene smagrita e in alcuni punti danneggiata, è di tale qualità da far propendere gli studiosi per una definitiva attribuzione al maestro. L'opera, probabilmente contemporanea alla Giuditta che decapita Oloferne e alla Santa Caterina d'Alessandria, illustra con originalità il brano delle Metamorfosi di Ovidio in cui Narciso, incantato dalla propria immagine riflessa in uno stagno, senza curarsi della ninfa Eco perdutamente innamorata di lui, si consuma d'amore per se stesso e muore annegato, per poi essere trasformato nel fiore che da lui prende il nome.

- Nel quadro di Caravaggio il giovane Narciso è inginocchiato sulla sponda, solo con la sua immagine che affiora sulla superficie dello stagno, immerso in una notte profonda, rischiarata da un fascio di luce innaturale che fa risplendere il damasco del suo elegante corsetto e la camicia immacolata. Le mani dei "due" giovani sembrano quasi toccarsi, formando un cerchio il cui fulcro è rappresentato dal ginocchio che spicca illuminato. Narciso, attratto irresistibilmente, sembra voler avvicinare il suo volto a quello che vede riflesso e ha la bocca aperta, come se gli stesse parlando. In realtà Caravaggio, anche in questo caso, non mostra alcun interesse per la storia in sé e trascurava tutti gli elementi descrittivi - il paesaggio, la ninfa, il fiore che in genere già si scorge in riva all'acqua - che fino ad allora erano impiegati per narrare il mito (Roman de la Rose; arazzo), per concentrarsi sul nucleo centrale della scena, la sua essenza. Narciso diventa qui, nella sua assolutezza, immagine di quel processo di conoscenza di se stessi che proprio verso la fine del Cinquecento viene sviluppato nella letteratura, fino a divenire un simbolo di perfezione.



- Il giovane lentamente si consuma nell'impossibile amore: l'immagine non è il reale, la sua immaterialità è crudele. Narciso se n'è accorto: "Mi prometti non so che speranza con volto amichevole e quando ti tendo le braccia anche tu me le tendi, quando sorrido sorridi. Spesso ho anche notato le tue lacrime, mentre piangevo; e mi rimandi anche cenni con la testa e, a quel che posso dedurre dal movimento della bella bocca, mi rimandi parole che non giungono alle mie orecchie. Ma costui sono io! L'ho capito, e non m'inganna il mio riflesso".
-
- Narciso ha perso il mondo (Caravaggio, nel dipinto Barberini, come possiamo constatare, non raffigura alcuno sfondo, dietro la figura recline del giovane), affondando l'occhio nella contemplazione di sé; il cerchio s'è chiuso; tra [immagine](#) e realtà si è stabilito il mortale contatto ravvicinato: l'immagine mimetica uccide la realtà proprio in quanto la imita, la ripropone, senza alcuna differenza, quella differenza che sempre è *critica*, oppositiva, distintiva. L'immagine che non imita e non *ripete specularmente* il mondo è, infatti, sempre un'analisi, è sempre *in analisi*!
-
- Il volto del Narciso è troppo vicino al proprio riflesso, troppo immerso nella propria contemplazione, escludendo il mondo circostante; il particolare (il sé) per l'universale. L'apparente messa a fuoco del sé sfoca lo sfondo per sempre.
- "Che fare, – si domanda, morendo, Narciso – chiedere o essere chiesto? E cosa poi chiedere? Quello che bramo è con me; la mia ricchezza mi rende povero".
-
- Solo l'allontanamento dallo specchio, solo il distanziamento dall'immagine (oggi potremmo dire, tout court, dal [medium](#) ...), potrebbe permettere di riconquistare il rapporto di alterità con il *riprodotto* e la coscienza dell'inconciliabilità tra il *rappresentato* e il *vissuto*.
- "Oh, se potessi separarmi dal mio [corpo](#)! – esclama, alla fine, Narciso – Desiderio singolare in un amante, vorrei che ciò che amiamo fosse lontano".

- A «quei giovini» che «concorrevano a lui e celebravano lui solo», il Caravaggio parlò della centralità dell'esperienza visiva
- nella sua pittura con un'opera come *Marta e Maddalena* che conosciamo anche attraverso numerose copie.
- Lì, chiuso in una robusta cornice dorata a doppio cordolo, sta uno specchio convesso che per leggera inclinazione rifrange
- Introducendolo nella scena, il raggio di luce proveniente da un lucernario o apertura praticata nel tetto come indica ad evidenza
- il piccolo quadrato bianco circondato da un alone.
- Maddalena addita quel tassello luminoso con l'indice della sinistra in un gesto aggraziato fino all'ostentazione e le dita della sua mano si riflettono
- sull'ampia superficie convessa.

- ,

- ,

Noi sappiamo, oltre che dal Bellori anche da altri biografi, della maniera adottata dal Merisi di «lumeggiar con lume unito che venghi d'alto» (G. Mancini) e che «per riuscire a esprimere in modo completo il rilievo e lo stacco naturale, [Michelangelo] aveva cura di servirsi di locali a volta scuri, o di altre stanze senza lume che ricevevano una piccola luce dall'alto in modo che tale luce non venisse dispersa da altre sorgenti luminose e che le ombre risultassero più vigorose, al fine di ottenere un rilievo più forte» (J. von Sandrart)

In effetti, nel quadro di *Marta e Maddalena*, il fascio luminoso che cade sullo specchio viene da questo, per effetto della sua convessità, restituito come cono luminoso che, orientato, va ad illuminare le due figure femminili, il pettine di corno e lo *sponzaro* sul tavolo, determinando quegli effetti di luce ed ombra che creano le figure «sbattimentate».

Per questa ragione il quadro di *Marta e Maddalena* acquista il valore di opera manifesto, in quanto presentazione di un programma pittorico e insieme visualizzazione del procedimento tecnico-applicativo della pittura “dal naturale”.

“ Ma il Caravaggio, che così egli già veniva da tutti col nome della patria chiamato, facevasi ogni giorno più noto per lo colorito che egli andava introducendo, non come prima dolce e con poche tinte, ma tutto risentito di oscuri gagliardi, servendosi assai del nero per dar rilievo agli corpi.

. E s'inoltrò egli tanto in questo suo modo di operare, che non faceva mai uscire all'aperto del sole alcuna delle sue figure, ma trovò una maniera di campirle entro l'aria bruna d'una camera rinchiusa, pigliando un lume alto che scendeva a piombo sopra la parte principale del corpo, e lasciando il rimanente in ombra a fine di recar forza con veemenza di chiaro e di oscuro

. Tanto che li pittori allora erano in Roma presi dalla novità, e particolarmente li giovini concorrevano a lui e celebravano lui solo come unico imitatore della natura, e come miracoli mirando l'opere sue lo seguitavano a gara, spogliando modelli ed alzando lumi. ”

Giovan Pietro Bellori, *Le Vite dei Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma 1672

Caravaggio, *La conversione della Maddalena*, ca.
1597-1600;
Detroit Institute of Art, Detroit.



- In quest'opera del Caravaggio (già oggetto di dispute attribuzionistiche) sono raffigurate le sante Marta e Maddalena. Marta, vestita modestamente, sta elencando alla bella ed elegante sorella, numerandoli sulle dita, i miracoli del Cristo.
- La decisione di convertirsi è grave, la scelta cambia la vita. Il salto è tra la voluttà dei sensi, e dei beni materiali, e la virtù dello spirito.
- Caravaggio sottolinea questo dramma, ma la scelta sembra già avvenuta: lo specchio, che tradizionalmente simboleggia la vanità, riflette una luce misteriosa, un riquadro quasi abbagliante, verso cui già si tende la mano sensuale di Maddalena.
- Lo specchio convesso rivela la luce del divino, facendo scomparire ogni altra immagine riflessa. L'ambiente con il suo arredo è sparito, gli unici oggetti son quelli deposti davanti allo specchio. La luce che illumina Maddalena proviene dalla nostra sinistra, tagliando diagonalmente la scena. Ma è una luce che prende letteralmente fuoco solo sulla nera convessità dello specchio. Pura luce, che non proietta che l'immagine di se stessa, astratta, spirituale!
-

– Brevi ma intense pennellate raffigurano la sorella di Lazzaro (in cui si riconosce il ritratto di Fillide Melandroni, amica e modella di Caravaggio), abbigliata con un pregiato abito da veneziana; con una mano stringe al seno un piccolo fiore di arancio allusivo al matrimonio con Cristo, mentre con l'altra indica significativamente la luce divina riflessa nello specchio. Il taglio raffinato, la tonalità arcaicizzante , la composizione ravvicinata, l'ambiente domestico, offrono al riguardante l'intima partecipazione ad una tenera e sofisticata

– rivelazione. L'opera è realizzata secondo la tecnica pittorica propria del C. che non ricorre al disegno, ma dipinge direttamente sulla tela dopo l'abbozzo preliminare eseguito solo con l'ausilio di brevi incisioni e di grandi pennellate

Giano bifronte

Giano (latino *lanus*) è il dio degli inizi, materiali e immateriali, ed è una delle divinità più antiche e più importanti della religione romana

Musei vaticani





Moneta imperiale



Resti del Tempio di Giano nel Foro
Olitorio inglobati in un edificio
religioso cristiano.

