IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Il velo: una metafora dell'apparire

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/1565179 since 2016-06-09T17:33:12Z

Publisher:

Aracne

Published version:

DOI:10.4399/978885488838812

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

12 October 2024

Gianluca Cuozzo

Il velo: una metafora dell'apparire

«Gewichtiger mein Sohn als du es meynst
Ist dieser dünne Flor – Für dein Hand
Zwar leicht, doch Zentner schwer für dein Gewissen»
(F. Schiller, *Das Verschleierte Bild zu Sais*, 1795)

1. Cenni preliminari: del conoscere *per velamentum*

Inizio analizzando un'espressione idiomatica: «stendere un velo pietoso», cercando poi di vagliarne alcune sfaccettature artistiche e filosofiche.

Nella maggioranza dei dizionari della lingua italiana, l'espressione è riportata nell'ampia casistica di significati che si dispiega a partire dall'aggettivo "pietoso", che muove a pietà.

Leggo da uno dei più noti dizionari della lingua italiana, il *Treccani*:

> **pietoso** /pje'toso/ agg. [der. di pietà]. - **1.** [che sente e dimostra sentimenti di pietà, carità, amore: *non c'era un'anima p. che l'aiutasse*; *mostrarsi p. verso qualcuno*] ≈ caritatevole, compassionevole, misericordioso, pio. ↔ crudele, empio, impietoso, spietato. ↓ cinico, insensibile. □ Espressioni: fig., **stendere un velo pietoso (su qualcosa)** → □. **2.** [che esprime pietà, che è mosso da pietà: *sguardo p.*; *parole*, *lacrime p.*] ≈ addolorato, dolente, doloroso, sofferente. ↔ allegro, felice, gioioso, lieto. **3.** (*estens.*) **a.** [che muove a pietà, che è capace di suscitare pietà] ≈ commovente, patetico, toccante. ↔ allegro, gaio, lieto. **b.** (*fam.*) [di cosa mal fatta o mal riuscita: *un articolo p.*] ≈ brutto, penoso, scadente. ↔ eccellente, magnifico, ottimo. **c.** [di comportamento o modo di figurare: *fare una figura p.*] ≈ (*fam.*) barbino, brutto, infelice, penoso. ↔ bello, magnifico, ottimo. **4.** (*lett.*) [che nutre sentimenti di devozione affettuosa verso i genitori, la patria, Dio: *Virgilio*, *d'Enea parlando*, *in sua maggiore loda p. lo chiama* (Dante)] ≈ devoto, (*lett.*) pio, rispettoso. ↔ empio. □ **stendere un velo pietoso (su qualcosa)** [dimenticare un fatto spiacevole e non parlarne più] ≈ glissare, sorvolare, tralasciare (ø), [con uso assol.] lasciare correre.

Quando si sente un italiano profferire una tale espressione, immediatamente si avverte echeggiare un forte richiamo alla rimozione, come un invito al nascondere qualcosa sotto un drappo occultante che riporti un evento dato nella dimensione dell'invisibilità — cosa, questa, in cui noi italiani siamo particolarmente abili. Dimenticarci di Pompei, le cui bellezze archeologiche rischiano di essere sopraffatte dalle proprie macerie, di fatto è l'unico modo per poter costruire, con leggerezza e piglio politico da perfetto decisionista *déraciné dans l'histoire et dans les arts*, "L'Aquila 2" — abominio architettonico che sembra uscito dalle visioni distopiche di Philip K. Dick (immaginandolo autore di un romanzo che potrebbe intitolarsi *Cronache del dopoterremoto*)[1]. L'acronimo C.A.S.E., con cui si designano con un malcelato senso dell'ironia le diciannove *new towns* costituite da Complessi Antisismici Ecocompatibili e Sostenibili voluti dal governo dopo la catastrofe del 2009, assurge a simbolo di uno degli oggetti esemplari di questa *sindrome dello struzzo*: un richiamo alla rimozione colpevole, al nascondimento accompagna i nostri progetti (in questo caso di ricostruzione), garantendone l'oscena realizzabilità — appena velata dall'ipocrisia dell'urgenza del provvedimento — sul piano del visibile. Anche perché, per condensare in una formula quanto è accaduto, *ciò che è lucroso cova solo nella visibilità oscurante, coprente della disinformazione*.

In realtà, come risontrato dando una rapida scorsa ai dizionari, vi è una qualche ambiguità in questo modo di dire, una sorta di dialettica interna al significato. Se da un lato si esprime il bisogno di cancellazione (come dire, *post factum*) di qualcosa che comunque è già avvenuto; dall'altro, evidentemente, si fa riferimento ad un evento doloroso che muove l'animo a pietà, e che, in fin dei conti, non può essere semplicemente negato e rimosso: ciò che commuove, per così dire, ci interpella con riserbo, ci attira con discrezione — sospingendoci in una dimensione "chiaroscurale" in cui sembra perdere di validità la drastica alternativa luce-tenebre, visibilità-invisibilità, conoscenza-ignoranza.

Questo stato intermedio dell'apparire — che Novalis, facendo riferimento alla dea egizia Iside, avrebbe definito «il fondamento divino della bellezza» —, notava Walter Benjamin ne *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco* (1919), è costitutivo nientemeno che della verità, che non ha nulla a che vedere con l'oscenità di una visione senza veli (Benjamin 1982, p. 236). Ancora Walter Benjamin, nel *Passagen-Werk*, proprio facendo riferimento a *I discepoli di Sais* (1798-1799), dice che il nesso vero/mistero «fu espresso da

[1] Il romanzo di Dick s'intitola, almeno nella traduzione italiana, *Cronache del dopobomba*, mentre in inglese *Dr. Bloodmoney, or How We Got Along After the Bomb* (1963).

sempre nell'immagine del velo, che è un vecchio complice della lontananza» (Benjamin 1986, p. 476) — e, in questa splendida definizione, riemerge tutta la tematica benjaminiana dell'*aura* artistica, definita non a caso come «l'apparire unico di una lontananza» (Benjamin 2011, p. 10), distanza capace di preservare *in velamine* l'unicità di ciò che si fa visibile. Stando così le cose, scrive ancora Benjamin nel saggio su *Le affinità elettive* di Goethe (1925), la contemplazione artistica «non è un disvelamento (*Enthüllung*) che distrugga il mistero, bensì una rivelazione (*Offenbarung*) che gli rende giustizia» (Benjamin 2001, p. 73).

Ora, rendere giustizia al carattere misterioso della verità significa collocarsi nel processo di semantizzazione garantito dal velo, abitare nel suo impalpabile spessore; anche perché noi mortali, volendo riprendere I Cor 13,12, in questa vita vediamo sempre *per speculum et in aenigmate* — in fondo conosciamo sempre *per velum et in velamine*, persino dovessimo abbandonare i limiti del corpo mediante un innalzamento mistico all'assoluto. Sicché, osservava Nicola Cusano nel *De possest* (1460), attento nella sua ricerca dell'assoluto a non varcare i limiti del *modus intelligendi mentis*, la cui apprensione è sempre una *aenigmatica visio* (una visione «per enigmi»),

> quando il ricercatore della verità, abbandonando tutto, sarà asceso al di sopra di se stesso (*supra se ipsum ascenderit*), trovando così di non poter più accedere oltre verso il Dio invisibile, invisibile perché con nessuna luce di ragione può vederlo, allora attende con ansia devotissima quel sole onnipotente che, sorgendo, caccia le tenebre e lo illumina affinché egli possa vedere l'invisibile, per quel tanto che l'invisibile stesso si manifesterà (Cusano 1965, p. 253).

Come recita un celebre verso del componimento *L'immagine velata di Sais* di Friedrich Schiller (1795), colui che nella ricerca filosofica prescinda dal velo *geht zur Wahrheit durch Schuld*, letteralmente: «va verso la verità attraverso la colpa» (Schiller 1998, p. 238) — ma il precedente di questa lirica è da vedersi nel *De Iside et Osiride* di Plutarco (46-125 d.C.), precisamente nel Libro IX, in cui si racconta che ai piedi della statua della dea Iside era posta l'iscrizione: «Io sono tutto ciò che è stato, ciò che è e ciò che sarà; e nessun mortale scoperse mai il mio peplo»; altrimenti, detto ancora con Benjamin, il contenuto segreto di verità «si volatilizza in nulla» (Benjamin 1982, p. 236), lasciando il ricercatore faccia a faccia con sé. In effetti, in appendice al racconto di Novalis, vi è un distico del maggio 1798 in cui si legge: «A uno riuscì — egli sollevò il velo della dea Saïs — Ma cosa vide? Vide — miracolo dei miracoli — Se stesso» (Novalis 1802, p. 225).

[Ora, la parola greca è πέπλος indica in Omero un pezzo di stoffa rettangolare usato per ricoprire urne cinerarie, troni e carri da combattimento. Tuttavia, così recita *L'Enciclopedia Treccani*, il peplo denotava anche un abito femminile di semplice fattura, costituito

> da un pezzo rettangolare di stoffa […] che veniva dapprima ripiegato per circa un terzo della lunghezza nel lato superiore, quindi nuovamente ripiegato in due parti uguali in senso verticale. Negli orli superiori così combacianti, in due punti, a distanze uguali dalle estremità, due fibule tenevano fermo sopra le spalle l'abito, che restava aperto lungo il fianco destro. Il peplo, che era indossato immediatamente sopra il corpo a contatto con la pelle, era lungo fino alla caviglia o si trascinava a terra.

Si potrebbe dire, dunque, che qui il concetto di velo nasconda un'altra dialettica del significato, ancora più insidiosa di quella precedente (quella visibile/invisibile): in essa, questa volta, s'incontrano un elemento sacro (che fa riferimento alle esequie e alla regalità) e uno tendenzialmente profano (che addita alla nudità femminile) — e questi sono due elementi che cercherò di recuperare, nella loro tensione irriducibile, attraverso alcune immagini artistiche, nelle quali, proprio attraverso la metafora del velo, sembrano fondersi trascendenza e carnalità, pudore e oscenità della visione. Del resto vi è una stretta parentela tra i termini *velum* (velo, tenda, tessuto, vela), *velamen* (veste, copertura, schermo, ma persino spoglia o pelle animale) e *velamentum* (copertura e velo sacro): ciò che deve coprire, per senso di pudicizia, la pelle, in alcuni casi è esso stesso derma manifesto — la superficie visibile di un corpo, la quale, per così dire, "dimora nell'aperto", garantendo la perfetta osmosi tra interno ed esterno, anima e corpo.

Vorrei allora analizzare le due antinomie attinenti al velo appena segnalate (lo ripeto, una prima che fa riferimento al nesso visibilità/invisibilità, e l'altra che vive dell'ambiguità trascendenza/carnalità) facendo ricorso ad alcune immagini artistiche: esse, almeno sulle prime, corrispondono rispettivamente al nesso occultamento pietoso/trascendenza, in un caso, e a quello visibilità/oscenità/carnalità, nell'altro. Ma le cose, nel corso dell'indagine, si riveleranno ancora più complicate, aprendosi ad altre dimensioni del senso dischiuse dal tema della visione *per velamentum* — per citare Clemente Alessandrino (III sec.): «Omnia quae ostenduntur per aliquod velamentum, majorem et augustiorem exhibent veritatem, sicut fructus qui in aqua pollucent, et formae quae per tegumenta concedunt aliquam sui evidentiam» (*Stromata*, Liber V, 238).

2. Il Cristo velato di Giuseppe Sanmartino

La prima opera cui voglio riferirmi è quella del Cristo velato della Cappella di San Severo in Napoli. L'autore di quest'opera, splendida ed enigmatica, è Giuseppe Sanmartino, che la realizzò nel 1753 su commissione del Principe Raimondo di Sangro di San Severo. In questa immagine — su cui molto si è discusso sul piano dei riferimenti alchemici, esoterici e delle «leggende diaboliche» che circolavano intorno alla figura del principe: personaggio «enciclopedico, misterioso, sempre intento ad esperimenti di chimica», una sorta di «incarnazione napoletana del dottor Faust» (Croce 1967, p. 336) — si coniugano due estremi concettuali per me fondamentali, che riguardano la stessa consistenza ontologica del velo: il carattere della *trasparenza* (disvelante) e quello della *materialità* (occultante). Il velo che ricopre la statua di marmo del Cristo deposto è esso stesso nient'altro che marmo (come a dire, marmo sul marmo della statua del Crocifisso); ossia un «sudario trasparente realizzato dallo stesso blocco della statua» — come recita un documento di pugno dello stesso committente (Piedimonte 2012, p. 62). Ma il velo marmoreo, finemente lavorato dallo scultore, qui sembra liberarsi dalla sua pesantezza marmorea, dematerializzarsi e assurgere al piano della trasparenza disvelante, liberando infine il corpo del defunto dalla sua stessa consistenza lapidaria: «fatto con tanta arte da lasciare stupiti i più abili osservatori», il velo è stato scolpito in modo da disvelare ogni dettaglio anatomico del corpo martoriato.

> Su quel corpo bello ma straziato, una religiosa e delicata pietà ha gettato un lenzuolo dalle pieghe morbide e trasparenti, che vela senza nascondere, che non cela la piaga ma la molce, che non copre lo spasimo ma lo addolcisce. Sopra un copro di marmo, che sembra di carne, un lenzuolo di marmo che la mano quasi vorrebbe togliere (Serao 1881, p. 41).

Il velo «ancor di marmo» è dunque ciò che lascia trasparire il corpo straziato di Cristo in un luogo in cui materialità (del marmo) e immaterialità (dell'apparire della trascendenza) si neutralizzano vicendevolmente: il velo, allora, è qui *il luogo dell'apparizione immaginale*, la soglia immateriale della parvenza in cui *nudità* (o penetrazione dello sguardo) e *pietà* (o riserbo religioso per le sofferenze del Cristo) convergono, esaltandosi vicendevolmente in un gioco di avvicendamenti che non può essere eluso con il richiamo estemporaneo a un principio di non-contraddizione. Paradossalmente, contro ogni logica binaria del senso (fondata sul rigido e tranquillizzante *aut-aut* visibilità/invisibilità), qui pare che la pietosa velatura renda ancor più accessibili — *denudate* — le membra del cadavere martoriato, trasfigurandole però con tutta la dolcezza del messaggio salvifico cristiano: «le precise linee della cassa toracica, delle gambe, i dettagli delle braccia, la vena ancora gonfia sulla fronte, il naso dritto e forte, gli occhi chiusi» sono mitigati da un manto avvolgente che rivela/protegge il Cristo in un perfetto equilibrio plastico, presso cui è possibile soggiornare nella contemplazione raccolta e nella preghiera speranzosa (Piedimonte 2012, p. 63).

Il velo scolpito da Sanmartino, per così dire, è il "derma iconico", il luogo impalpabile in cui si consuma il dramma umano della visione, fatta sempre di rivelazione e occultamento, percezione del mistero e riserbo rispetto al suo completo apparire: la penetrazione dell'oggetto raffigurato (la passione e la deposizione del cadavere esangue del Figlio di Dio su un freddo materasso di pietra) è allo stesso tempo garantita e protetta dalla funzione osmotica e ammantante del velo, che è una sola cosa con la pelle del Cristo morto — «trasparente sotto un velo di marmo» (Croce 1967, p. 337). E questo, paradossalmente, avviene in un'opera scultorea in cui il velo è più legato agli impedimenti materici del marmo, che di per sé tenderebbe a negare ogni effetto di trasparenza. *Ri-velare*, rendere accessibile allo sguardo, non significa forse sottoporre il visibile ad una ulteriore operazione di occultamento? D'altronde, è scritto nello *Zohar* (II sec. d.C.), il Dio nascosto *sive revelatus* — l'*En Soph* della cabbalah —, rivelandosi attraverso i dieci ordini delle *sephiroth*, «pose l'oscurità come suo nascondiglio» (*Il libro dello splendore* 2008, p. 13).

Nemmeno la rivelazione, in senso teologico e sovrannaturale, può quindi garantire all'uomo il pieno possesso della verità: rivelare, scrive Vincenzo Gioberti nell'opera postuma *Filosofia della rivelazione* (1856), non significa l'estirpazione radicale di quel manto che s'interpone tra la mente creata e il proprio principio trascendente; non è dunque sinonimo del profanare, tramite cui si cerca di eludere «l'impenetrabilità oscura, inaccessibile del Santo de' Santi, del Seco, della Cella del tempio». La rivelazione, «la manifestazione del lato oscuro dell'idea», è piuttosto ad un tempo *ostensione* e *occultamento*, apertura e chiusura del vero alla nostra mente, vale a dire una rivelazione essenzialmente analogica e approssimativa dell'infinito, che non potrà mai essere colto *facies ad faciem*: «brevemente, l'evidenza e il mistero, la rivelazione e l'occultazione si mescono insieme e si presuppongono a vicenda in tutte le nostre cognizioni» (Gioberti 1989, p. 190).

> Rivelazione e mistero sono due voci correlative. La rivelazione è la scoperta del sovrintelligibile, il mistero è il sovrintelligibile svelato. Ma come svelato? per mezzo di un velo simbolico tolto dall'intelligibile. La rivelazione e il mistero sono nello stesso tempo un occultamento, e una scoperta, una metafora e una equazione (Gioberti 1989, p. 156).

Gioberti esprime magistralmente questa dialettica di visibilità ed invisibilità, apertura e chiusura, donazione e sottrazione della verità rivelata, attraverso la correlazione di alcuni immagini bibliche:

> Daniele rappresenta il Figlio dell'uomo venturo sulle nubi del cielo (VII. 13). Così pure nell'Evangelio. Cristo nel salire al cielo fu coperto dalle nubi. Nota qui due imagini conformi, l'una delle quali è il rovescio dell'altra; l'uscita dalle nubi (essere portato, seder sulle nubi è apparir fuori di esse) e l'entrata nelle nubi (esserne coperto, involto, occultato). Queste due immagini esprimono i due stati e atti opposti della rivelazione e dell'occultazione, della visibilità e dell'invisibilità, dell'apparizione e della disparizione [...], dell'intelligibile e del sovrintelligibile, dell'evidenza e del mistero, della metessi e della mimesi [*A margine*: Nube, nembo, caligine, nebbia significano anco il sovrintelligibile, come fenomeni difettivi di luce che è il simbolo dell'intelligibile. Onde religione nella Bibbia è spesso sinonimo di oscurità e di tenebre] (Gioberti 1989, p. 224).

Il Cristo velato di Sanmartino, in definitiva, può essere inteso come un complesso *Andachtsbild* (letteralmente, un'immagine che suscita devozione e preghiera), *imago sacra* capace di produrre uno straordinario effetto performativo sull'osservatore/credente: l'immagine scolpita, suggerendo una contemplazione pietosa che dispone all'*imitatio*, è come invitasse a penetrare nelle trame del velo, quasi a sfiorare la pelle dell'uomo-dio — soggiornando in quel luogo, estremamente rarefatto, in cui il velo, perdendo consistenza materica, si anima facendo affiorare le fattezze ancora palpitanti del cadavere di colui che presto si libererà dal proprio sudario, incontrando trasfigurato i suoi discepoli presso Emmaus — trionfo dell'immaterialità folgorante del corpo del risorto, che una volta riconosciuto quale figlio di Dio «sparisce dalla vista» dei discepoli come per un miracoloso processo di rarefazione della sostanza (Lc 24,31). Detto con il Benjamin del *Frammento teologico-politico* (1920 ca), «messianica è la natura per la sua eterna e totale caducità (*Vergängnis*)» (Benjamin 1997, p. 255).

Tuttavia, ci si potrebbe chiedere, la percezione artistica non è, sempre e comunque, un'esperienza che si dischiude là dove materialità (dell'opera) e immaterialità (dell'immagine) divengono una sola e identica esperienza? E non è in tal senso l'arte, in ogni caso, *un'esperienza del velo* — vale a dire un'esperienza della soglia, della transizione impalpabile tra ombra occultante e rilucere dell'idea in figura? Il velo, per così dire, è la seconda pelle del contenuto di verità rappresentato, ciò che lascia trasparire l'immagine evocandola dalla materia — liberando, per così dire, «la disiata forma vera» (come recita il sonetto XVI di Petrarca) dalla prigione opaca della pietra. Il velo del Cristo scolpito da Sanmartino, allora, anziché impedire l'apparizione della forma, è come se strappasse l'immagine dell'uomo-dio dalla grevità del marmo: questo drappo, quasi ricamato sul corpo disteso, prolunga la pelle del defunto nello spazio intermedio dell'apparizione della forma, dove il corpo si fa infine luce e *medium* dell'apparizione immaginale. *Spazio assoluto*, garante della

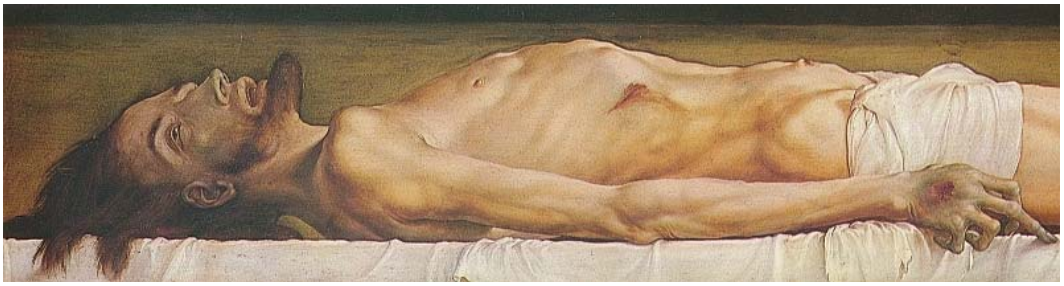
visibilità piena della materia, materialità che è divenuta però pura trasparenza — come a dire, visibile oltre la fissità cadaverica del corpo dell'uomo-dio, là dove lo sguardo, facendo breccia nella caverna caliginosa delle ombre, incontra infine il regno della *pura forma*.

E tuttavia il velo è ancora materia, per quanto sublimata e impalpabile: esso incanta la forma, come una rete fine e delicata la trattiene dal suo rarefarsi senza corpo, facendola permanere nella regione — allo stesso tempo materiale e immateriale — della visibilità. Il velo, per così dire, rappresenta un'obiezione decisa, ontologica, alla dottrina hegeliana della fine dell'arte, vale a dire della sua completa *soggettivazione* (secondo cui l'*innere Subjektivität* è «l'interno per sé essente ritornato dalla sua esistenza reale nell'ideale, nel sentimento, nel cuore, nell'anima e nella meditazione») (Hegel 1978, vol. II, 1043); esso, cioè, è l'impedimento al consumarsi della forma che vorrebbe divampare — scevra di ogni legame corporeo — nella pura fiamma dello spirito: in questa pira, come nel «calderone di una strega», si risolve tutto ciò che era impuro, naturale e torbido (Hegel 1978, vol. I, p. 631). Almeno nell'arte romantica, secondo Hegel, «lo spirito sa che la sua verità non consiste nell'«effondersi nel corporeo»; al contrario egli diviene certo della sua verità solo per il fatto che dall'esterno si riporta nella sua intimità con sé e pone la realtà esterna come esistenza a lui non adeguata» (Hegel 1978, vol. I, p. 685).

> Per quanto riguarda il contenuto, quindi, da un lato abbiamo la sostanzialità dello spirituale, il mondo della verità e dell'eternità, il *divino* che però è qui colto e realizzato dall'arte, in conformità al principio stesso della soggettività, come soggetto, come personalità, come assoluto che sa se stesso nella sua infinità spirituale, come Dio in spirito e verità. Di contro a lui compare la soggettività mondana ed *umana* che, non essendo più in immediata unità con il sostanziale dello spirito, si può svolgere ora in tutta la sua particolarità umana, rendendo accessibile all'arte tutto il cuore umano e l'intera pienezza dell'apparenza umana (Hegel 1978, vol. II, p. 1042).

Il velo, in tal senso, è ciò che distingue l'elemento logico proprio del pensiero puro, che ha se stesso come proprio contenuto (il Sapere assoluto, il cui concetto nella sua sublime autotrasparenza può far a meno di ogni rappresentazione e forma estrinseca), dalla percezione estetica, in cui deve permane un elemento di esteriorità materiale, in grado di incorporare e manifestare lo spirito. Pure Benjamin, ancora nel saggio su Goethe, quasi in senso hegeliano, scrive come il rapporto tra verità e bellezza sia del tutto simile all'«infiammarsi dell'involucro che penetra il regno delle idee»: in questo rogo della parvenza, la forma artistica — proprio nel momento in cui essa, con un ultimo e istantaneo fremito, si dissolve per far trapelare la sua intima essenza: il vero stesso — «raggiunge il suo massimo di luminosità» (Benjamin 2001, p. 73). Eppure, in questa autocombustione dell'opera, la bellezza è ancora qualcosa di materiale, alla stregua di «cenere del vissuto», lieve eppure indistruttibile, favorendo così — proprio nel suo evanescente supporto di materialità trasfigurata — *l'impalpabile visione di ciò che appare*.

2. Il Cristo morto di Hans Holbein



La seconda opera in esame è la deposizione di Hans Holbein il Giovane, anch'essa ispirata ai motivi della pietà cristiana. Il titolo tramandato della tavola è *Cristo nel sepolcro* (Öffentliche Kunstsammlung, Basilea), recante la data 1522. Si tratta, come recita l'inventario Amerbach (del 1586), di «un dipinto di morto di Holbein su legno con colori a olio» (Grohn 1971, p. 28). Che si tratti di una predella di un altare smembrato o di un'opera a sé stante, la figura ritratta s'impone per la sua crassa materialità — quasi lo stato di tumefazione che traspare da mani e piedi fosse la più evidente smentita della fede nella resurrezione di Cristo. L'immagine divina è qui come denudata, tradita nel suo messaggio soteriologico; essa, livida e senza alito di vita, poggia sul sudario immersa in una luce fredda e impietosa che illumina dall'interno lo spazio esiguo, spettrale della rappresentazione: quello angusto di un sepolcro di pietra da cui emerge, al culmine della negazione della forza espressiva del volto umano, il viso tumefatto di un mero cadavere — uomo defunto tra gli uomini mortali, succube dell'eterno ciclo di generazione e corruzione della materia.

Dostoevskij, che aveva visto l'immagine nel 1867 esposta al Basel Kunstmuseum durante un soggiorno a Ginevra, visse un'esperienza terrificante, ricordata nei dettagli dalla testimonianza della moglie Anna Grigor'evna (24 agosto 1867):

> Durante il viaggio verso Ginevra ci fermammo a Basilea per visitare il museo, dove si trovava un quadro di cui mio marito aveva sentito parlare. Si trattava di una tela di Hans Holbein, raffigurante Cristo dopo il martirio inumano, già staccato dalla croce e in via di decomposizione. La visita di quel viso tumefatto, pieno di ferite sanguinanti era terribile. Il quadro fece grande impressione su Fëdor Michajlovič e lo lasciò molto abbattuto, mentre io, non potendo resistere a lungo, perché debole, passai in un'altra sala. Quando tornai, dopo circa venti minuti, trovai ancora mio marito davanti al quadro, come se fosse incatenato. Nel suo viso pieno di spavento lessi la stessa espressione che avevo già notato più d'una volta all'avvicinarsi delle crisi d'epilessia. Allora lo presi delicatamente per il braccio, lo allontanai dalla sala e lo feci sedere su di una panca, aspettando da un momento all'altro la crisi che per fortuna non venne. Fëdor Michajlovič si calmò un poco; ma, uscendo dal museo, insistette per tornare a rivedere ancora una volta il quadro (Dostoevskaja 1977, p. 115).

L'episodio è coevo alla stesura de *L'idiota*, opera nella quale quest'esperienza lasciò una traccia tangibile. In effetti, nel romanzo, una copia della deposizione di Holbein fa la sua apparizione a casa di Rogozin, uno dei personaggi di questo racconto, fino a diventare «the symbolic heart of the work» (Meyers 1975, p. 137); e Dostoevskij, certo ricordandosi dell'impressione di terrore suscitata in lui da quel volto agonizzante, fa dire al principe Myskin, in preda a una «strana inquietudine» dopo la visione della tavola, che «quel quadro potrebbe anche far perdere la fede a qualcuno!». Ippolìt, poco più avanti, a proposito di quella raffigurazione di Cristo «appena deposto dalla croce», esclama: ma gli apostoli «come potevano credere, guardando un cadavere ridotto così, che quel martire sarebbe risorto? […] Il quadro sembra dare l'impressione di quella forza, oscura, potente, assurda ed eterna, cui tutto è sottomesso».

> Guardando quel quadro, la natura ci si presenta sotto l'aspetto di una belva implacabile e muta […]. Ma, cosa strana: mentre guardi quel corpo di un uomo martoriato, sorge in te un singolare e curioso problema: se tutti i suoi discepoli, i più importanti tra i suoi futuri apostoli, le donne che lo avevano seguito e stavano presso la croce, e tutti quelli che lo avevano seguito e lo adoravano, videro realmente un cadavere in quello stato (e doveva essere immancabilmente così), in qual modo poterono credere, contemplando un tal cadavere, che quel martire sarebbe risorto? Senza volerlo, ci viene il pensiero che, se la morte è così spaventosa, e così forti sono le leggi di natura, come si fa allora a superarle? Come superarle, se non era riuscito a vincerle nemmeno colui che in vita sua aveva vinto anche la natura e al quale essa soggiaceva, colui che aveva esclamato: *Talitha cumi*! (Dostoevskij 1995, p. 502).

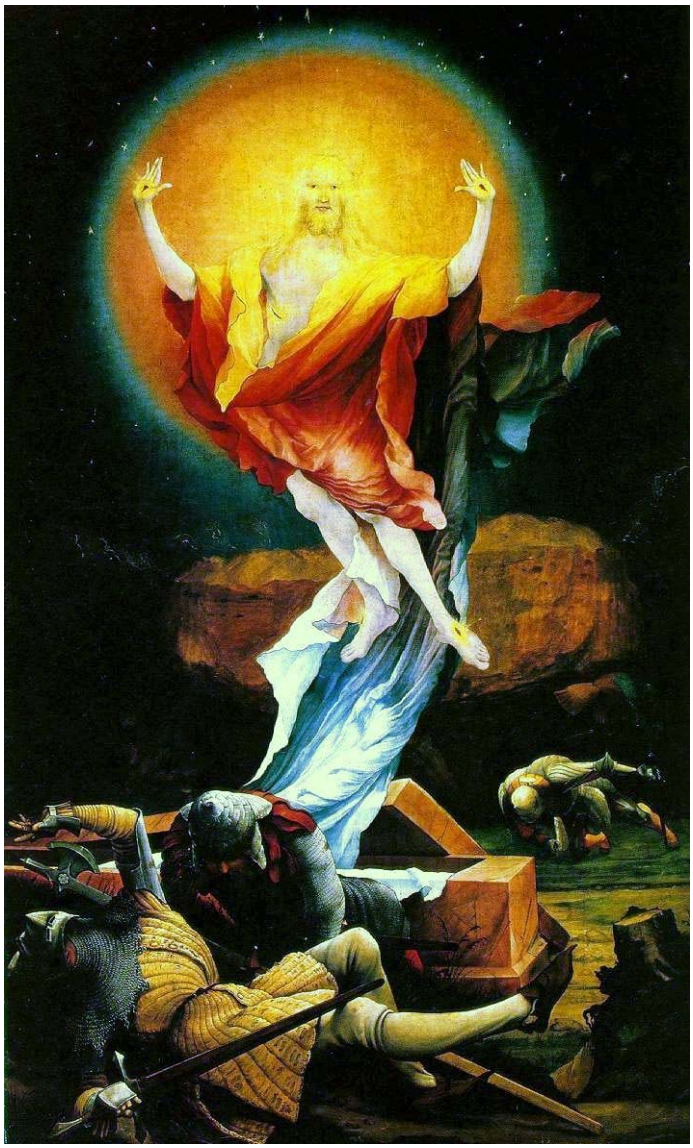
Una tale «forza oscura, insolente e stupidamente eterna», superiore alla stessa divinità (quella di un destino cieco e necessitante), è l'oggetto di un «naturalismo mistico» che sopravvive alla stessa morte di Cristo — così si esprime Joris-Karl Huysmans in un confronto serrato tra il Cristo morto di Holbein e il polittico di Isenheim di Matthias Grünewald (Musée d'Unterdenlinden, Colmar), la cui predella reca ancora l'immagine di una deposizione, ma dove il «carnaio divino» è mitigato (direi *pietosamente velato*) dalla presenza di una Vergine velata sino agli occhi, una Maddalena sfigurata dalle lacrime e da san Giovanni che avvolge per pudore il corpo di Cristo in un candido sudario (Huysmans 2002, p. 58).

Hans Holbein, *Isenheimer Altar*, Predella della *Deposizione* (Musée d'Unterdenlinden, Colmar)

Il Cristo di Holbein, ben diversamente, solo nella sua gelida morte, è chiuso in una dimensione di carnalità asfittica che non lascia sperare: pelle rappresa in marmo, che trattiene la forma del Signore al di qua del regno delle apparizioni (salvifiche), fisandolo in mondo raggelante della conclusività in cui — si potrebbe dire con Horkheimer — «l'ingiustizia passata è avvenuta e definitivamente conclusa», «gli uccisi sono veramente uccisi», e non vi è alcuna possibilità di trasformare il concluso (la vita negata di coloro che sono dipartiti) in «qualcosa d'imperfetto e d'inconcluso» (Horkheimer 1997, p. 261).

Nella tavola di Holbein la vita postuma della forma abdica completamente alla conclusività, statica e senza futuro, di una materia denudata e priva di vita, pietra che pesa come un macigno su ogni fede e credenza nell'aldilà: essa, nelle vesti di un Gesù impotente, si offre allo sguardo per trattenerci nel regno

delle ombre, spazio chiuso che coincide con la carne triste e raggelante del cadavere divino — esso stesso tomba e cubicolo sbarrato di ogni nostro spasmo alla salvezza. Potrà mai aprirsi un tal sepolcro sigillato, in cui lo stesso corpo di Cristo assume le fattezze — pallido ed esangue — della nuda pietra? La sola parola resurrezione, di fronte alla nudità di un simile corpo imprigionato nella pietra — il capo riverso, la mano orribilmente contratta in un gesto bloccato e i piedi che sembrano misurare lo spazio esiguo di una rappresentazione che implode su di sé — sembra uscire dalle labbra di chi lo contempla in uno sbuffo di vapore raffreddato, cristallizzandosi e cadendo al suolo come richiamata all'ordine dall'unica legge vigente al mondo: il principio di gravità della materia, che — potente come il destino mitico — regna sovrano tanto sulla materia quanto su ciò che è spirituale e divino.



Hans Holbein, *Isenheimer Altar*, Predella della *Resurrezione* (Musée d'Unterdenlinden, Colmar)

La salvezza, per chi ha contemplato una tal opera, richiede un cambiamento di registro artistico. Ancora Grünewald può essere qui di conforto, nella sua magistrale contrapposizione di un Cristo radioso alla «fisica gravezza e alla dolorante umanità del Cristo in croce» (Bianconi 1972, p. 92). Nella *Resurrezione* del polittico di Isenheim, in effetti, mentre Cristo s'innalza sul sepolcro dischiuso spalancando le braccia e mostrando le mani insanguinate,

> si assiste alla riassunzione della divinità che a contatto con la vita divampa, alla formazione del corpo di gloria che a poco a poco si libera dal guscio carnale che si dissolve, in quest'apoteosi di fiamme che essa spira, e di cui essa stessa è il braciere. Il Cristo, trasfigurato, s'innalza maestoso e sorridente, e, questa aureola smisurata che lo circonda e sfolgora, abbagliante, in una notte piena di stelle, la si direbbe l'astro dei Magi […]; l'astro del principio che ritorna, come il Precursore sul Golgota; e, infine,

l'astro di Natale accresciuto dopo la nascita nel firmamento, come il corpo del Messia, sulla terra, dopo la natività (Huysmans 2002, p. 37).

3. Lo sguardo indiscreto della merce: il caso Edward Hopper

Edward Hopper, *Morning in a City*, 1944 (Williams College Museum of Art)

Il terzo esempio, in questa transizione dal velo pietoso alla nudità blasfema di una visione senza veli, è offerta dallo sguardo del *voyeur*. Si tratta di quello sguardo cosale e reificato descritto magistralmente da Edward Hopper, «maestro del silenzio e dello spazio vuoto» (O'Doherty 2000, p. 72), che si è soffermato con maestria sulle anomalie e sul disagio contemporaneo *du regard* — sguardo perso in una realtà sociale in cui l'anima (o quel che resta di essa) è costantemente aperta/estroflessa sul mondo. La finestra spalancata sulle vie di una città americana, in Hopper, è la cifra dell'oscenità dello spirito perso nelle trame dei consumi; interiorità mercificata, esibita come una merce fra le altre in una casa-vetrina (*house-window*) che non preserva in sé alcun meandro al riparo dal neutro e tirannico *Man* (per dirlo con lo Heidegger di *Sein und Zeit*): così *si* fa, così *si* spende, così *si* vive, così *si* gode, così *si* consuma; di fatto, in questa medietà intransigente, «la pubblicità oscura tutto e presenta ciò che risulta così dissimulato come notorio e accessibile a tutti» (Heidegger 2005, p. 164).

Tutto è trasparente, assolutamente visibile nello «spazio aperto del mondo» ritratto da Hopper (Bonnefoy 2009, p. 23). Questo spazio, che è tale da favorire il dialogo omologante «fra l'io e il grande Altro terrestre» (Bonnefoy 2009, p. 18), in cui nulla risulta esteriore al soggetto, in pittura è reso nella forma di una «*Annunciazione* senza teologia e senza promessa» (Bonnefoy 2009, p. 48), ove al posto di Dio è il mercato a rivendicare i suoi diritti sull'anima. Nella tela di Hopper, quasi «quadro nel quadro», si potrebbe dire, si dischiude il luogo della perfetta osmosi tra interno ed esterno, tra realtà soggettiva e realtà oggettiva (la merce), mondi attraversati da un'unica luce abbacinante che denuda il reale semplificandolo all'estremo, rendendolo quasi unidimensionale, identico a sé — senza increspature e scevro di spessore o stratificazioni ontologiche. In questa risoluzione appianante, senza veli, conformemente ad uno «stoico realismo» che elimina con intransigenza ogni dettaglio superfluo (Burrey 2000, p. 53), ne va della nostra presenza spettrale in un mondo che ci invade e ci lascia — perfettamente denudati — «come nella cella di una suora o di un monaco»: come si potrebbe dire con Richard Sennett, nello stato di «perfetto isolamento in mezzo alla visibilità» (Sennett 1976, p. 47). Ma si tratta di una cella sfondata verso una dimensione esteriore che si

annuncia immancabilmente accompagnata dall'inno blasfemo delle merci al consumo, litania ossessiva che ci incita alla completa «identificazione con il mondo delle apparenze» (Kranzfelder 2010, p. 45).

Chi incarna un'*anima espoliata* di tal fatta, non a caso, è la prostituta, raffigurata nella sua laconica nudità – colei ha colto il segreto della svendita di ogni interiorità, riducendosi infine al puro stato inorganico: merce tra le merci, merce all'ennesima potenza. Pensare, provare un'emozione qualsiasi, gioire di qualcosa, significa accogliere in sé le suggestioni mediatiche instillate dagli oggetti-merce, parlare il linguaggio delle cose, introiettare i simboli del loro linguaggio promozionale — come capita ai pupazzi che vivono nella lussuosa casa delle bambole del suggestivo racconto di Hoban, *Il topo e suo figlio*: questi pupazzi, fabbricati con la carta inumidita e pressata dei giornali e dei volantini pubblicitari, sono talmente pervasi da notizie, *réclames* e annunci pubblicitari che il loro linguaggio — manifestazione più immediata della loro pseudo-interiorità — non può che restituire, in un riflesso psichico sincopato e «alla rinfusa», quella pluralità variegata di messaggi che hanno assimilato nel loro stesso essere di cartapesta: «SCANDALO NELL'ALTA SOCIETÀ, variabile, poco nuvoloso, con possibilità di… GRANDI OCCASIONI!… Sedili anatomici. Servosterzo a richiesta. IL GOVERNO CADE… PREZZI DA REALIZZO… LA GRANDE SVENDITA CONTINUA» (Hoban 2008, p. 15).

Ma, in conseguenza di ciò, l'interiorità finisce per diventare anch'essa *derma mediatico*, la pelle splendente, senza risvolti o pieghe, su cui si riflette la superficie ipnotica degli oggetti esibiti nelle vetrine degli *store* di tutto il mondo. E questo, in definitiva, significa farsi catturare dallo sguardo muto delle cose, cose che riempiono il vuoto della nostra anima per una manciata di spiccioli — o, ancor meglio, mediante il rito cabalistico della digitazione di una cifra segreta: il PIN magico del Bancomat, reinvenzione della bacchetta magica che esaudisce ogni desiderio, del gesto rituale che spalanca le porte di un Eden piuttosto terreno.

Il luogo di questa osmosi tra interno ed esterno, nelle opere di Hopper, è la *vetrina-finestra* al centro dei suoi dipinti: quasi «apertura di una camera oscura grande quanto come la stanza» (O'Doherty 1964, p. 87), ad un tempo estroflessa sul mondo e sullo spirito, dove il nostro guardare è già da sempre un *esser-visti*, un essere catturati dallo sguardo della merce e del compratore. Finestra senza tende, dove il guardare non è protetto dall'occhio indiscreto dell'altro, cornice senza diaframma che non può preservare l'intimità della vita domestica e dell'anima, ma dove tutto è oscenamente messo a disposizione del potenziale riguardante-acquirente. E noi stessi, colti su questa soglia da uno sguardo raggelante che ci svuota di ogni vissuto, diveniamo merci a disposizione dello sguardo altrui... Cose perennemente esposte, immolate all'occhio perverso e denudante che abolisce la linea di confine tra interiorità ed esteriorità, tra io e non-io, tra spirito e natura. E chi sta dentro la stanza-vetrina — *tutta porte e finestre* — è un uomo perennemente *post coitum*: insoddisfatto e inappagato dal consumo superficiale dell'ennesima icona vuota e a pagamento (l'oggetto-merce del momento), si sente denudato ed esibito allo sguardo indiscreto di quel neutro *Man* che sta appena oltre la finestra: la pura esteriorità omogenea e vuota del mondo. Come un uomo, cioè, dato oscenamente in pasto a uno sguardo morboso che non risparmia nemmeno la sua tristezza inconsolabile.

4. Nuove immagini miracolose: uno shampoo effetto resurrezione

L'ultima immagine che propongo è decisamente senza veli, il cui carattere di nudità va a tutto discapito della trascendenza e della pietà cristiana — portando ben oltre l'anima "vetrinizzata" descritta da Hopper: qui l'oscenità dello sguardo elide la pelle dell'immagine, conservando del suo elemento sacro solo un tratto mimetico che tende al kitsch e alla parodia blasfema.

Si tratta della didascalia di uno shampoo, il cui nome altisonante è *Lazzaro*. La sua confezione minimalista è ciò che resta del rapporto velato che l'esperienza umana intrattiene con la morte, avendo obliterando ogni manto e pelle protettiva. Prima di "stendere un velo pietoso" su questa icona dei tempi odierni (nel senso della cancellazione e della rimozione), voglio descriverla trattandola come un'allegoria mercificata dell'umano bisogno di salvezza: «Lazzaro, shampoo effetto resurrezione! I tuoi capelli rivedranno la luce. Secchi, tristi o maltrattati: li rimette a nuovo con oli emollienti di jojoba, oliva e mandorla, frutta tropicale ed erbe per riequilibrare la cute... È la morte sua! Agita la bottiglia, applica sui capelli e risciacqua»[2].

Lazzaro il redivivo, colui che si alza e cammina superando la morte, è qui in vendita — in una confezione minimalista che non fa che promuovere se stessa — come un prodotto tra gli altri, la cui pubblicizzazione è affidata alle stesse istruzioni d'uso che compaiono sull'etichetta: realtà e finzione mediatica (secondo cui, come si ripete abitualmente, l'«*illustration for presentation purposes only*») qui vanno a braccetto. La promessa di benessere affidata al prodotto, in tal senso, si autoadempie nel carattere performativo della *leg(g)enda*, che è a un tempo presentazione di una merce e predizione di uno stato di appagamento futuro (il riveder la luce da parte dei nostri capelli); *desideratum*, questo, che è al confine tra l'esperienza ordinaria (estetica in senso pieno) e l'ottenimento (inverificabile con i sensi) di una grazia.

Certo, l'analogia biblica sembra eccessiva. Ma ecco cosa recita il sito WEB dedicato al prodotto:

> La metafora biblica è un po' forte, ma questo shampoo *ha davvero poteri sovrannaturali* sui capelli secchi, sfibrati o trattati. Li *farà letteralmente risorgere* con gli enzimi detergenti della frutta, con il gel di alghe e con gli emollienti oli di mandorle e di oliva, che danno struttura e aumentano la flessibilità. Ginepro e lavanda si occupano invece di ristabilire una corretto equilibrio per andar avanti. Ricordatevi di agitare bene prima dell'uso[3].

Come aveva ben compreso Philip K. Dick nel romanzo *Ubik* (1969), ovunque, nel mondo dei consumi, può darsi un surrogato di redenzione; in un mondo senza veli, dove vige la tirannia dell'apparenza morbosa,

[2] La metafora biblica vale solo per la versione italiana del prodotto; la casa madre pubblicizza in Inghilterra lo shampoo con il nome Rehab, attingendo a un patrimonio metaforico del tutto diverso (https://www.lush.co.uk/product/328/Rehab-Shampoo-100g/http).
[3] http://www.lush.it/html/lazzaro-54-602.asp/htlm

basta solo credere nel verbo dell'imbonitore di turno, che non fa che amplificare la lingua fantasmagorica della merce. Ubik, nel romanzo, è l'essenza della merce capace di reincarnarsi in una congerie di prodotti. Nato come «elisir di ubique» (intruglio capace di restituire la virilità perduta), nel corso della narrazione assume significati e aspetti diversi: di volta in volta è il marchio di un aspirapolvere, di una birra, una marca di caffè, un potente grastroprotettore, una cassa depositi e prestiti in grado di far sparire l'ansia provocata dai debiti, una pellicola extralucida spray protettiva, una schiuma rinfrescante che funge da collutorio, un reggiseno anatomico, un cremoso balsamo per capelli, un deodorante che pone chi lo adopera al centro degli avvenimenti, un potente sonnifero, una marca di dolcetti per la prima colazione, e via dicendo.

Alla fine del romanzo prende addirittura la parola, disvelandosi come l'essenza stessa del mondo:

> Io sono Ubik. Prima che l'universo fosse, io ero. Ho creato i soli. Ho creato i mondi. Ho creato le forme di vita e i luoghi che esse abitano; io le muovo nel luogo che più mi aggrada. Vanno dove dico io, fanno ciò che comando. Io sono il verbo e il mio nome non è mai pronunciato, il nome che nessuno conosce. Mi chiamo Ubik, ma non è il mio nome. Io — *l'essenza di ogni merce* — sono e sarò in eterno (Dick 2007, p. 222).

Di fatto la merce, come scrive Zola nel romanzo *Nanà*, è senza veli: «pelle e denaro» sono gli idoli indiscussi del presente. E Aragon, ne *Il paesano di Parigi*, scrive che la merce, identica al personaggio di Nanà, è *pura pelle che splende alla luce del sole*: «Pur nell'immortalità, ho l'aria di un pranzo di sole. Un fuoco di paglia che si vuole toccare. Ma, su questa pira perenne, è l'incendiario che brucia» ogni velo (Aragon 1996, p. 46).

Riferimenti bibliografici

Aragon L. (1926) *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard (trad. it. *Il paesano di Parigi*, P. Caruso (a cura di), EST, Milano 1996)

Benjamin W. (1924-25) *Die Goethe's Wahlverwandschaften*, "Neue Deutsche Beiträge", 1: 38—138, 2: 134–168 (trad. it. *Le affinità elettive*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, R. Solmi (a cura di), Einaudi, Torino 1982)

— (1929) *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik,* Bern, A. Francke (trad. it. *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, G. Agamben (a cura di), Einaudi, Torino 1982)

— (1980) *Passagen-Werk* (trad. it. *Parigi capitale del XIX secolo. I* "passages" *di Parigi*, R. Tiedemann (a cura di), trad. it. di G. Agamben, Einaudi, Torino 1986)

Bianconi P. (1972) *Apparati critici e filologici*, in G. Testori, *L'opera completa di Grünewald*, Rizzoli, Milano 1972

Bonnefoy I. (1995) *La photosynthèse de l'Etre*, in Idem, *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France (trad. it. *Edward Hopper. La fotosintesi dell'essere*, Abscondita, Milano 2009)

Dick P.K. (1965) *Dr. Bloodmoney, or How We Got Along After the Bomb*, Ace Books, New York (trad. it. *Cronache del dopobomba*,C. Pagetti (a cura di), Fanucci, Roma 2006)

— *Ubik* (1969) Doubleday, New York (trad. it. *Ubik*, Roma, Fanucci, 2007)

Burry S. (1955) *Edward Hopper: the Emptying Spaces*, New York, The Arts Digest": (trad. it. *Edward Hopper. Gli spazi che si svuotano*, in E. Pontiggia (a cura di), E. Hopper, *Scritti Interviste Testimonianze*, Abscondita, Milano 2000)

Clemente Alessandrino (II d.C.) Στρωματεῖς (*Stromata*), in PG IX

Croce B. (1999) *Storie e leggende napoletane*, Milano, Adelphi

Cusano N. (1460), *De possest*, trad. it. di G. Santinello, in Nicolò Cusano, *Scritti filosofici*, con testo latino a fronte, vol. I, Zanichelli, Bologna 1965

Dostoevskaja A.G. (1916) *Vospominanija A.G. Dostoevskaja* (trad. it. *Dostoevskij mio marito. Il privato di un genio*, Bompiani, Milano 1977)

Dostoevskij F.M. (1869) *Idiot* (trad. it. *L'idiota. I taccuini per «L'idiota»*, Sansoni, Firenze 1961)

Gioberti V., *Filosofia della rivelazione* (1989), «Ediz. Naz. delle Opere edite e inedite di Vincenzo Gioberti», a cura di G. Bonafede, Padova, CEDAM

Grohn W. (1971) "Apparati critici e filologici", in R. Salvini (a cura di), *L'opera pittorica completa di Holbein il Giovane*, Milano, Rizzoli

Hegel G.W.F. *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835), Berlin, H.G. Hotho (trad. it. *Estetica*, N. Merker, N. Vaccaro (a cura di), Feltrinelli, Milano 1978)

Heidegger M. (1927), *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemayer (trad. it. *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005)

Huysmans J.–K. (1905) *Les Grünewald du musée de Colmar*, in R. Rossi Testa (a cura di), *Trois Primitifs*, Paris, Vanier (trad. it. *Grünewald*, Abscondita, Milano 2002)

Hoban R. (1967) *The Mouse and His Child*, New York, Harper & Row (trad. it. *Il topo e suo figlio*, Adelphi, Milano 2008)

Horkheimer M. (1966) in Walter Benjamin, *Briefe*, G. Scholem, T.W. Adorno (a cura di), Francoforte, Suhrkamp (trad. it. Lettera a W. Benjamin del 16 marzo 1937, in W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, G. Bonola, M. Ranhcetti (a cura di), Einaudi, Torino 1997)

Kranzfelder I. (2010) *Hopper*, Hong Kong–Köln–London–Los Angeles–Madrid–Paris–Tokyo, Taschen

Meyers J. (1975) *Painting and the Novel*, Manchester, Manchester University Press

O'Doherty B. (1964) *Portrait: Edward Hopper*, "Art in America", 52: 66–80 (trad. it. *Ritratto di Edward Hopper*, in E. Pontiggia (a cura di), E. Hopper, *Scritti Interviste Testimonianze*, Abscondita, Milano 2000)

Piedimonte A.E. (2010) *Raimondo di Sangro, Principe di Sansevero*, Napoli, Intra Moenia

Schiller F. (1795) *Das verschleierte Bild zu Sais*, in *Schillers Werke*, Nationalausgabe, J. Petersen, F. Beissner (a cura di), vol. I *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens* (1776–1799), H. Böhlaus, Weimar 1943, pp. 254-256 (trad. it. *L'immagine velata di Sais*, in Novalis, in *I discepoli di Sais*, A. Reale (a cura), ed. con testo ted. a fronte, Milano, Rusconi, 1998)

Sennett R. (1976) *The Fall of Public Man*, London, Cambridge University Press

Serao M. (1881) *Il Cristo morto*, in *Leggende napoletane*, Milano, Perussi e Quadrio

ספר הזוהר (*Zohar*) (1558), Venturino Ruffinelli, Mantova (trad. it. *Il libro dello splendore*, E. Toaf, A. Toaf (a cura di), SE, Milano 2008)