

Eros as Make-believe: Deceptions of Sights and Anamorphosis in Literature from the Fourteenth to the Seventeenth Century

Chiara Lombardi

Abstract

The essay analyzes the relationships between the fictions of eros and, especially, of adultery, and the “fictional worlds” of literature (Pavel), focusing on the period from late Humanism (Boccaccio's *Decameron* and Chaucer's *Canterbury Tales*) to Shakespeare. The aim is to show how in the adultery scenes – or, in general, through the lens of passions, and mainly in Shakespeare – the rhetorical construction of the images provided by characters either anticipates or crosses the pictorial technique of the anamorphosis, with the effect of suggesting multiple meanings behind the individual apprehension of reality, its subjectivism and relativism (see Hillman 2007).

Keywords

Fiction; Anamorphosis; Eros; Adultery; Boccaccio; Chaucer; Shakespeare.

Finzioni dell'eros, inganni della vista: anamorfosi in letteratura tra Trecento e Seicento

Chiara Lombardi

Finzione nella finzione: il tradimento

Se non fosse andato a scapito della chiarezza, parte del titolo di questo contributo avrebbe potuto essere «finzioni nelle finzioni nelle finzioni», per dare l'idea del moltiplicarsi dei diversi livelli in cui menzogna amorosa, finzione letteraria e inganni visivi si incontrano, e dell'aspetto labirintico dell'anamorfosi su cui rifletteremo a tale proposito. Innanzitutto, l'eros ha già in sé una tendenza potenzialmente allucinatoria, in quanto la passione amorosa si apprende attraverso la sedimentazione e la trasfigurazione di immagini che passano dai sensi alla mente e viceversa, secondo quel fenomeno che Stendhal, in *De l'amour*, chiama metaforicamente "cristallisation". Si va dai casi di creazione soggettiva dell'amato di cui parla Proust nella *Recherche* fino al delirio trattato da Freud per la *Gradiva* di Jensen, inteso come «atto psichico» capace di fare credere nella chiarezza delle immagini oniriche fino a oscurare la realtà stessa (Freud 1969: 174).

Tra le finzioni dell'amore, poi, il tradimento occupa un posto di rilievo, in quanto esige già di per sé una serie di finzioni anche quando è espressione di un sentimento autentico: necessita di una menzogna o di un discorso fittizio per potersi compiere, di una storia che lo contenga e lo elabori, prima o dopo il fatto e, spesso, in relazione al suo smascheramento (secondo la nota massima: "negare, negare sempre anche l'evidenza"). Non trascurabile è, in questo contesto e fuori dal detto comune, il concetto di 'evidenza': legata a ciò che si vede, dal verbo latino 'e-video', indica la chiarezza e la vividezza che consentono di accordare alla percezione del reale un giudizio di verità. L'evidenza è dunque intesa come verità condivisa su base sensibile, anche se progressivamente messa in discussione già a partire da Cartesio in rapporto a una maggiore complessità di relazioni tra realtà e

sensibilità: se sono 'vere' «le cose che noi concepiamo molto chiaramente e molto distintamente» (Descartes 1967: 216), tuttavia il fatto che esse passino attraverso la percezione soggettiva e l'inganno dei sensi le rende suscettibili di errore¹.

L'adulterio mostra come 'negare l'evidenza' significa intervenire su ciò che si vede, cambiare la realtà, ri-crearla con il ricorso a una potente sinergia di parole e immagini². Si tratta di negare o di fingere, ovvero di trovare una storia plausibile nelle piccole intercapedini che si aprono nell'edificio granitico della verità, una storia giocata necessariamente sul verisimile ('eikós': cfr. Aristotele, *Poetica* 51b), come per lo più accade proprio in letteratura, spazio della mimesi o di simulazione della realtà nella sua costruzione linguistica³. Ci vuole, però, anche qualcuno che sia disposto a ricevere questa negazione: a non credere a ciò che è evidente, o a credere a ciò che non esiste, complice il desiderio o la gelosia secondo le distorsioni di quello che è stato definito il 'wishful thinking'⁴. In questo senso la costruzione del tradimento entra nella finzione letteraria, dove però è ammesso solo a condizione che il discorso fittizio che elabora sia esteticamente riuscito.

Questa distinzione tra una semplice bugia e una finzione riuscita sul piano formale ha già nell'antichità un punto di riferimento teorico fondamentale, nelle parole di Alcino a Ulisse nell'*Odissea*:

O Odisseo, davvero noi non pensiamo, vedendoti,
che un ciurmatore o un furfante tu sia, come molti
la terra nera ne nutre, genti di tutte le razze,
fabbricatori di false avventure ('pseudea artynontas'), di cui
nessuno mai saprà nulla.

Ma tu hai bellezza nelle parole ('morphé epeon'), e, dentro,
saggi pensieri,
e il tuo racconto ('mython'), come un aedo, con arte l'hai fatto
(*'epistamenos katélexas'*) [...]
(*Od.*, XI, 363-368)

In quanto "finzione nella finzione", quindi, l'adulterio assume particolare rilievo in quelli che Pavel (1986) ha definito 'fictional

1 Cfr. Baltrušaitis 2004 (in part. il cap. Descartes: gli automi e il dubbio, pp. 77-86).

2 Sull'adulterio in letteratura, cfr. Tanner 1979; Villari 2015.

3 Per le premesse teoriche di questo concetto, cfr. Arist., *Poetica* 47a. Tra le teorie più recenti, rimando a Austin 1987; Currie 1990; Walton 1990; Bertoni 2007; Voltolini 2010; Barbero-Ferraris-Voltolini 2013.

4 Per il concetto, cfr. Bastardi et al. 2011; Stokes 2011; Diez-Iacona 2014 (in particolare *Il potere del desiderio sulla credenza*, pp. 92-114).

worlds', nella sfida a creare una realtà più vera del reale, un discorso che, per quanto falso o menzognero, risulti ben congegnato esteticamente, sul piano retorico e visuale, perciò capace di aprire a nuove prospettive conoscitive e letterarie.

In *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes parla poco di tradimento, ma dedica un capitolo alle immagini partendo da una definizione tutt'altro che ovvia per le riflessioni a cui si accompagna:

IMMAGINE: nella sfera amorosa, le ferite più dolorose sono causate più da ciò che si vede che non da ciò che si sa. (Barthes 2001: 105)

Il tradimento si offre alla visualizzazione per non dire al voyeurismo, e alla sua 'performance'. Non solo, però; «L'immagine è ciò da cui io sono escluso», scrive ancora Barthes (*ibid.*). Ed è intorno a questa esclusione che l'aspetto voyeuristico insito nel tradimento si complica nell'andare al di là di una visione realistica. In questo senso la rappresentazione dell'eros e del tradimento accompagna gli sviluppi dell'estetica letteraria e artistica. Se infatti è vero, ancora con Barthes, che "l'immagine è perentoria, ha sempre l'ultima parola" e "nessuna cognizione può trasformarla, affinarla" (*ibid.*), sono i tentativi linguistici di smentita, cancellazione, deformazione dell'immagine a creare forme e mondi fittizi ancora più intriganti.

A partire da queste premesse, nel presente contributo prenderò in considerazione il periodo dal tardo umanesimo al Barocco, per la speciale relazione tra retorica e immagine⁵, e intorno alle finzioni dell'eros e all'adulterio come sua particolare interpretazione. È il caso dei *Canterbury Tales* e del *Decameron*, fucina di tradimenti, come vedremo, dove il "potere della parola" (cfr. Barberi Squarotti 1993), con le sue tecniche e pratiche di simulazione e dissimulazione, si impone sull'ordine della realtà. Nell'opera di Shakespeare, poi – che costituirà un altro approdo di questa indagine – si vuole dimostrare come l'eros e il tradimento (reale o presunto o negato), imponendo una particolare costruzione retorica della visione che sconfinava nell'anamorfosi (cfr. Thorne 2000; Boyle 2017), contribuiscano ad accentuare la percezione soggettiva della realtà e la distanza della parola dall'essenza delle cose e del cuore (uno dei motivi fondamentali dell'*Hamlet*), all'interno di un moderno scetticismo e relativismo (cfr. Hillman 2007).

⁵ Su questo, cfr. almeno Bundy 1927; Bolzoni 2002; Carruthers 2006 [1998].

Anamorfosi

Ho anticipato come la relazione tra parola e immagine nella rappresentazione dell'eros e, in particolare, del tradimento produca nella letteratura effetti che anticipano o incrociano le anamorfosi pittoriche nelle loro funzioni.

Ma che cosa si intende per anamorfosi? Si tratta di una tecnica pittorica che prevede una deformazione ottica e prospettica della realtà così come si presenta oggettivamente, all'evidenza; ma è anche, estesamente, «un rebus, un mostro, un prodigio», come ha scritto Jurgis Baltrušaitis nel trattato del 1955 dedicato ad essa, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus* (Baltrušaitis 2004: 15). Se la prospettiva – come si evince già negli studi di Brunelleschi – è funzionale alla resa di un oggetto nella maniera più realistica possibile, l'anamorfosi serve a infrangere i confini della realtà, a superare i limiti della rappresentazione, e ad attestare una relazione più complessa tra soggetto che percepisce e oggetto percepito. Questa tecnica nasce dai tentativi di architetti e pittori di «rimediare all'errore della vista»: in virtù «dell'alterazione delle forme naturali», infatti, «si ottiene l'uniformità mediante la difformità e la stabilità mediante lo squilibrio» (*ibid.*: 17); essa deriva dall'esplorazione delle possibilità offerte dal quadro prospettico, a partire da una riflessione sulla prospettiva lineare e sui suoi limiti. Si consideri, a questo proposito, il cosiddetto incunabolo dell'anamorfosi presente nel *Codice altantico* di Leonardo da Vinci (*Anamorfosi di un occhio e della testa di un bambino*, 1515 circa, f 35v-a, fig. 1: *ibid.*: 46; cfr. Pedretti 2001: 178; Damish 1987).

L'anamorfosi, inoltre, comporta un perfezionamento degli strumenti non soltanto per la corretta rappresentazione del reale, ma anche per ottenere spazi illusori. Baltrušaitis cita, a questo proposito, San Satiro di Bramante (fig. 2), a Milano (1482-1486), dove, con l'uso della cosiddetta prospettiva accelerata che crea un'illusione di profondità, gli «scorci audacissimi del cornicione, dei cassettoni e dei pilastri in stucco e in terracotta danno l'impressione perfetta di un ambiente dal soffitto a volta intera, ma se vogliamo entrarvi andiamo a sbattere contro un muro» (Baltrušaitis 2004: 18). Queste pratiche coinvolgono anche le scenografie teatrali: nel trattato di prospettiva di Lorenzo Sirigatti (1596), ad esempio, si inclina il palcoscenico per accentuare l'impressione di un movimento degli attori in uno spazio più illusorio che reale.

I trattati sull'anamorfosi e sulle magie visive si diffondono in tutto il Seicento europeo, da *La perspective curieuse* di Jean-François Nicéron (Paris, 1633) alla *Magia universalis naturae et artis* di Gaspar Schott

(Bamberg, 1657), il primo ad avere usato il termine 'anamorfofi', all'opera di Andrea Pozzo *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma, 1693-1698). Questa tecnica tiene anche conto del punto di vista di chi osserva: esiste infatti un''anamorfofi ottica' dove un'immagine percepita come distorta ritrova la sua forma quando l'osservatore si dispone in una particolare posizione visuale rispetto all'oggetto distorto (come il teschio del quadro *Gli ambasciatori* di Hans Holbein, 1533; cfr. Baltrušaitis 2004: 133-148), e un''anamorfofi catottrica' quando la forma distorta riacquista le giuste proporzioni se riflessa in uno specchio piano o curvo (*ibid.*: 15-16; e il capitolo *La catottrica, geometria e giochi di prestigio*, *ibid.*: 171-191; cfr. Aterini 2018).

Anche nelle arti figurative gli ambiti dell'amore e della sessualità si prestano in maniera particolare alla rappresentazione anamorfica. Consideriamo l'incisione di Erhard Schön, *Aus, du alter Tor!* (1530, fig. 3): sulla parte sinistra è ritratto un vecchio che palpa il corpo di una giovane, spiati entrambi da due uomini che, ai due lati della scena, discostano il tendaggio come fosse un sipario; sulla destra, un riquadro diviso in tre livelli verticali contiene altrettante anamorfofi, che raffigurano: una battuta di caccia al cervo; una scena d'amore tra due giovani amanti (con ogni probabilità, il tradimento della donna di destra con un suo coetaneo); una barchetta con alcuni musicisti che si mette in mare. La polisemia della raffigurazione è tale proprio in virtù dell'anamorfofi, che rappresenta – per così dire – l'implicito, il rimosso, ciò che il primo riquadro non dice (Baltrušaitis 2004: 25-27; su uno spunto per una relazione con il *Troilus and Cressida* di Shakespeare, cfr. Thorne 2000: 137-138 e *infra*).

Attraverso la costruzione retorica del discorso, la letteratura si manifesta ricettiva, se non anticipatrice, di questi esperimenti artistici e delle loro teorie, e di talune riflessioni sviluppate nei trattati di ottica della prima età moderna che toccano rilievi psicologici e filosofici inediti. A questo proposito, è stato più volte citato un passo del *Richard II* di Shakespeare dove si collega al dolore un'esplicita teoria della distorsione prospettica: «perspectives, which rightly gazed upon / Show nothing but confusion; eyed awry / Distinguish from» (II, ii, 14 sgg.)⁶. Shakespeare, infatti, proietta ora l'anamorfofi ora la divisione dell'io all'interno del personaggio e ne fa un mezzo per enfatizzare la funzione prevalente della soggettività – e dunque dell'emotività o della passione – nella ricezione della realtà, che arriva ad essere messa in dubbio.

6 Tutte le citazioni di Shakespeare sono tratte dall'ed. Marengo 2014-2018.

Il 'trasvedere' dal pero: tradimento e inganni visivi in Boccaccio e in Chaucer

Le novelle di Boccaccio e di Chaucer su cui intendo concentrarmi – la nona della settima giornata del *Decameron* e la sua probabile riscrittura nel *Merchant's Tale* – interpretano le potenzialità narrative del tradimento nell'esaltazione di una triplice finzione: 1) l'inventio' degli argomenti che compongono la finzione necessaria al tradimento; 2) la creazione di una cornice visuale in cui l'adulterio si attua; 3) la soluzione inattesa allo smascheramento che, negando l'evidenza, muove verso una nuova finzione.

La novella VII, 9, ambientata ad Argo, racconta del tradimento di Lidia, «non meno ardità che bella», andata in sposa a Nicostrato, «già vicino alla vecchiezza», con il servitore di lui Pirro, di cui la donna si innamora subito «forte» (VII, 9, 5-7)⁷. La prima parte della novella è dedicata al motivo delle prove, che Pirro chiede alla donna di sostenere per dimostrargli che la seduzione non è un inganno per tentare la sua onestà e per «fare chiarezza» (VII, 9, 29): uccidere il più valido tra gli sparpieri di Nicostrato, mandargli una ciocchetta della sua barba e addirittura un dente. Inutile dire che Lidia riesce in queste prove difficilissime. “Nihil difficile amanti”, leggiamo nel precetto ciceroniano dell'*Orator*. La seconda parte della novella è riservata all'elaborazione del piano del tradimento, alla realizzazione e alla giustificazione narrativa di esso che consiste, come leggiamo nella rubrica della medesima novella, nel fare «credere che non sia vero quello che ha veduto». Lidia si finge inferma e si fa accompagnare da Nicostrato e da Pirro in giardino, ai piedi di un pero. Poi manda Pirro sopra l'albero a gettarle giù alcuni frutti, di cui dichiara di avere molto desiderio. Qui comincia la simulazione del servo, il quale finge di vedere, dall'alto, marito e moglie accoppiarsi. Accusato anche da Lidia, nella finzione da lei stessa orchestrata, di «farneticare», Pirro insiste sulla veracità della sua visione («non credete voi che io veggia?»); Nicostrato, da parte sua, si «maravigliava forte» («Pirro, veramente credo che tu sogni»); gli fa eco astutamente Lidia: se fossi sana, dice, andrei su io «per vedere che meraviglie sieno queste che costui dice che vede» (VII, 9, 60-64). Intanto Pirro, dalla cima dell'albero, «continuava queste novelle» (VII, 9, 65), termine quest'ultimo da intendersi come 'discorsi' (come le interpreta Branca), ma anche 'finzioni', nonché questioni sorte intorno alla verità o alla falsità della visione. «Io pur vidi», replica ancora Pirro come concessione di un fatto incontestabile

⁷ L'edizione del *Decameron* da cui sono tratte le citazioni è Branca 1992 [1980].

ma legittimo; «e se io vi vidi, io vi vidi in sul vostro» (VII, 9, 68). Spicca, nella finzione e a fini paradossali, l'insistenza sul verbo di visione come prova assoluta di verità. Ma la svolta arriva quando Nicostrato decide di mettersi nella stessa prospettiva visuale di Pirro: «Ben vo' vedere se questo pero è incantato e che chi v'è su vegga le meraviglie!» (VII, 9, 69). A questo punto finalmente Lidia e Pirro, in basso, cominciano a «sollazzare», provocando l'ira del marito tradito che però, quando scende, li trova nuovamente seduti. Qui si sviluppa la terza – geniale – finzione, con cui Pirro riesce a convincere il marito tradito «che di certo la magagna di questo trasvedere deve procedere dal pero»; per questo Nicostrato comincia «a ragionare della novità del fatto e del miracolo della vista che così cambiava a chi vi si montava» (VII, 9, 73-76).

La visione, considerata veicolo di chiarezza ed evidenza, è dunque al centro di questo efficacissimo stravolgimento – costruito ad arte nel discorso di Pirro – di tutte le leggi fisiche, logiche e morali. Perché quanto accade a parole in questa novella riproduce, in maniera uguale e contraria, l'arte della pittura. Nella novella VI, 5, infatti, Panfilo dice che Giotto ebbe «uno ingegno di tanta eccellenza» da fare confondere l'oggetto dipinto con la realtà, «in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto» (VI, 5, 5-6). L'«immagine mimetica» (cfr. Ruffini 2013) della pittura di Giotto è tanto precisa e bella che, benché falsa, si confonde con il vero; diviene perciò «un'esperienza cognitiva» (*ibid.*: 309). La parola di Lidia gioca diversamente sull'«errore» del «visivo senso», compiendo un'operazione più azzardata persino di quella di Giotto, ma di pari abilità: fare credere che sia vero ciò che la vista reale disconosce, il 'tra(s)vedere', che etimologicamente significa non solo «vedere attraverso», ma anche «vedere una cosa per un'altra», 'avere le traveggole'⁸. Entrambi quindi, il pittore e il narratore, operano sull'illusione. Per questo Leon Battista Alberti, nel *De pictura*, attribuisce a Narciso, cioè a un mito di illusione e di errore nato intorno a un rispecchiamento, la nascita della pittura. E lo specchio è il simbolo che collega il discorso sulla prospettiva pittorica a quello psicologico della percezione del sé, e del sé in relazione all'altro (e qui c'è un evidente rispecchiamento di Nicostrato in Pirro, e viceversa).

La «novità del fatto» e il «miracolo della vista» dovettero piacere a Chaucer che, pur potendo consultare le varie fonti a cui attinge la storia stessa di Boccaccio (Branca 1992 [1980]: 861, n. 2), riscrive a suo modo

8 Per le relazioni tra *Decameron* e *Canterbury Tales* e, in particolare, tra le due novelle, si vedano Beidler 1973; Boitani 1983; Thompson 1997; Koof – Schildgen 2000; Kolve 2009.

la novella nel *Merchant's Tale* pur con alcune significative differenze. Innanzitutto il racconto del Mercante segue quello dello Studente che ha narrato la storia di Griselda: prima si narra di una donna fedele fino al paradosso, poi di una infedele fino al paradosso. Se, inoltre, la novella boccacciana si sviluppa in un contesto realistico, il *Merchant's Tale* stabilisce fin dal nome dei protagonisti un evidente (e ironico) quadretto allegorico. La giovane Mayus, Maggio in italiano, si sposa con Januarie, Gennaio, che richiama l'inverno ed è vecchio (IV, 1689 sgg.). Dopo il banchetto nuziale (che riunisce in sé, alla maniera di Chaucer, figure della mitologia pagana e cristiana), la giovane si innamora dello scudiero Damiano (IV, 1778-1779). Nell'attesa della loro prevedibile unione, il lettore è tenuto in sospenso dal breve racconto di Proserpina e Plutone, che fa da 'pendant' a quello dei due sposi, ed è riproposto anche in seguito. È la sorte, poi, a favorire il desiderio dei giovani, perché Damiano si ammala e Maggio, recandosi a dargli conforto, inizia a comunicare con lui, mentre Gennaio diventa cieco all'improvviso (IV, 2071). Così Maggio elabora con Damiano un piano («purpos», IV, 2101): prende un'impronta in cera della chiave del cancello del giardino per darne una copia al futuro amante affinché vi si introduca liberamente. È la premessa – anche qui – di una strana “meraviglia” («som wonder», IV, 2123)⁹. Invitata dal marito a uscire con lui in giardino, Maggio fa segno a Damiano di seguirli. A questo punto Chaucer, con la consueta e ironica 'art of tantalizing', innesta il racconto del rapimento di Proserpina da parte di Plutone, seguendo Claudiano. In seguito sarà Plutone a ridare la vista a Gennaio, per vendicare il tradimento; toccherà invece a Proserpina ispirare in Maggio la «risposta giusta» («suffisant answer», IV, 2266) per difendersi. È qualcosa che ricorda la “pronta risposta” della sesta giornata del *Decameron*, dove verità e menzogna si confondono al fine di salvare un personaggio dall'impiccio, dalla vergogna o dal pericolo. «For lak of answeere noon of hem shal dyen»: «poiché senza risposta rischiano di morire», mentre quella giusta «tutte salverà» e «tutte, a fronte alta, ne usciranno» (IV, 2269-2271). Prima che Gennaio riacquisti la vista, però, Maggio esprime – come Lidia in Boccaccio – il desiderio di addentare una di quelle belle pere appese all'albero, e confessa di averne un tale appetito che, se non l'avesse, potrebbe morire (IV, 2336 sgg.). A differenza che nel *Decameron*, però, Gennaio, che è cieco, ignora di avere nei pressi il rivale e lascia che sia la moglie, salendo sull'albero sopra le proprie spalle, a cogliere il frutto. Ed è lì che

⁹ La parola è termine chiave sia nel rapporto con Boccaccio, sia nella lettura del rapporto tra finzione e immagine, qui e in generale (cfr. Di Rocco 2019).

Damiano la aspetta e la possiede, in quell'immagine che dovette piacere a Pasolini, che non a caso comincia l'adattamento cinematografico *I racconti di Canterbury* (1972, fig. 4) con questo racconto, enfatizzando la vivacità della scena dell'accoppiamento.

Immediatamente, però, Plutone fa recuperare a Gennaio la vista; e subito i suoi occhi vanno all'albero, e di qui alla moglie, sorpresa nella scena sconcia:

Up to the tree he caste his eyen two,
And saugh that Damian his wyf had dressed
In switch manere it may nat been expressed,
But if I wolde speke uncurteisly [...] (IV, 2360-2363).

Di fronte all'«evidenza» degli occhi risanati, Maggio prontamente risponde che era quello l'unico rimedio per curare la sua cecità: mostrare una donna (se stessa) mentre lotta con un uomo sopra un pero (IV, 2373-2374). Come nel *Decameron*, il confronto verbale tra moglie e marito gioca a un tempo sul perfezionamento della menzogna e sulla messa in discussione dell'evidenza stessa. Se Gennaio non è contento di avere riacquistato la vista, vuole dire che la sua «medicina» non funziona, letteralmente è «falsa» («my medicine fals», IV, 2380). E 'falsa' lo è davvero la storia della lotta, ma all'interno di una finzione che va però costruendosi in maniera sempre più vera, ben congegnata, alla fine persuasiva nel perfezionamento della menzogna stessa. Di fronte all'incredulità di Gennaio, infatti, la donna – che si trova ancora arrampicata sul pero, dopo l'amplesso tra le fronde – deve darsi da fare per negare l'evidenza, imputando la 'magagna' non all'albero, come in Boccaccio, ma agli occhi del marito:

But, sire, a man that waketh out of his sleep,
He may nat sodeynly wel taken keep
Upon a thyng, ne seen it parfitly,
Til that he be adawed verraily. (IV, 2397-2400)

Poiché Gennaio è stato cieco a lungo, non può vedere chiaro e dovrà aspettare due o tre giorni: «Fin quando la tua vista non si affina, / magari qualche scherzo ti combina» (IV, 2405-2406), dice la donna al marito tradito: potrà prendere «una cosa per l'altra» («it is al another than it semeth», IV, 2408-2409)¹⁰; di conseguenza, «chi mal vede, pur giudica male» («He that mysconceyveth, he mysdemeth», IV, 2410).

10 Cfr. supra, n. 9.

Come nelle anamorfosi, quindi, in entrambe le novelle gli inganni visivi hanno la funzione di raddoppiare o moltiplicare la visione reale sostituendo o affiancando ad essa una o più immagini "meravigliose", rese verosimili grazie al potere della parola che le costruisce, nonché di porre il lettore in una posizione pluriprospettica. Tuttavia, se l'invenzione boccacciana del «pero incantato», causa del 'trasvedere', resta insuperata, Chaucer vince per forza ironica e iconica: per avere collocato i due amanti ad accoppiarsi non in basso, ma sopra e dentro il pero, in quella che Kolve (2009: 93) ha definito la «governing image» di tutto racconto.

Anamorfosi shakespeariane: passioni e finzioni

Gli esempi tratti dal *Decameron* e dai *Canterbury Tales* mostrano perciò come alla visione reale, garanzia di evidenza perché attestata dagli occhi, possa sostituirsi una costruzione linguistica e retorica capace di fare dubitare dell'esperienza sensibile e di coinvolgere i personaggi (e i lettori) in un'insolita esperienza cognitiva.

Questa relazione tra parola e immagine trova un ulteriore, significativo, sviluppo in Shakespeare, nella cui opera il 'trasvedere' è portato fino alla distorsione plastica e prospettica dell'anamorfosi, anche in relazione al diffondersi dei trattati e degli esperimenti pittorici su questa tecnica tra Cinque e Seicento (cfr. *supra* § 2). La rappresentazione anamorfica si colloca all'interno di una percezione soggettiva sempre più legata al filtro delle emozioni e delle passioni, che arriva non soltanto a ricreare nella finzione la realtà, ma a fare credere in essa fino in fondo, mettendo in discussione le strutture gnoseologiche dell'individuo. Perciò tanto più efficacemente l'eros e la gelosia concorrono a manifestare la mutata percezione della realtà tra soggetto e oggetto, e la sua rappresentazione problematica.

Nella passione amorosa, come già si diceva, la componente visiva è fondamentale, perché è per tramite della visione e su di essa che si manifestano i segni di un rapporto, spesso patologico o distorto, tra eros e soggettività. Nel trattato *The Anatomy of Melancholy*, citando il *Commento* di Ficino al *Simposio* platonico, ad esempio, Robert Burton pone lo sguardo all'origine di quella malattia d'amore che è la fascinazione erotica, la quale dall'occhio si estende a tutti gli altri organi:

Mortal men are then especially bewitched, when as by often gazing one on the other, they direct sight to sight, join eye to eye, and so drink and suck in Love between them; for

the beginning of this disease is the Eye (Burton 1983 [1624];
cfr. Beecher 1988: 9).

La riflessione sul potere dello sguardo e dell'occhio in Shakespeare comincia e prosegue con i *Sonnets*, ad esempio nel 43, che sostituisce alla visione fisica la visione del cuore attraverso un gioco di paradossi e antitesi, e alla percezione reale quella notturna e onirica, spazio indefinito del fingersi della mente, dei sogni e dell'immaginazione; e nel 113 e 114, che problematizzano il rapporto tra soggetto e oggetto in relazione all'amore e al trasferimento della funzione visiva nell'occhio della mente («mine eye is in my mind», 113, 1), con un'evidente distorsione e idealizzazione delle immagini prodotte¹¹.

Del resto, la relazione tra occhio, oggetto e mente era anche al centro dei trattati di ottica che da Aristotele fino a Galileo circolavano in Europa, come la raccolta in sette volumi del filosofo arabo Al-Haytham contenuta nell'*Opticae Tesaurus* stampato nel 1572 da Friedrich Risner. Tra Rinascimento e Barocco, inoltre, si diffondono molti testi sull'immaginazione, che portano la riflessione dal piano scientifico a quello estetico, come il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Paleotti, il *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* di Lomazzo e, in Inghilterra, *The Defence of Poetry* di Sidney. «La forma», teorizzava Paleotti, nasce non solo dalle «cose che sono e che si vedono con gli occhi», ma «dal concetto interiore dell'autore, espresso di poi con disegno esteriore». Se «l'immaginabile può dunque prendere forma dal *concetto interiore*», si comprende meglio il passaggio, tipico della cultura tardo rinascimentale e barocca, dall'"ut pictura poësis" all'"ut rhetorica pictura" (Ossola 2015 [1971]: 68).

Se l'amore esclude le immagini reali di tutto ciò che non è l'amato («For it no form delivers to the heart», *Son.* 113, v. 5), o le conforma all'oggetto del desiderio rendendo l'occhio 'untrue' (*ibid.*, v. 14), altrettanto deformante può essere l'odio, passione non meno violenta. Nell'*All's Well That Ends Well*, ad esempio, Bertram giustifica la propria repulsione per Elena spiegando come il disprezzo, come una lente deformante, si sia frapposto tra l'impressione dell'occhio e la fisionomia della giovane, pur da tutti elogiata, producendo l'immagine sproporzionata di un oggetto detestabile:

[...] At first
I stuck my choice upon her, ere my heart
Durst make too bold a herald of my tongue;

11 Cfr. Lombardi 2019 e relativa bibliografia.

Where, the impression of mine eye enfixing,
Contempt his scornful perspective did lend me,
Which warped the line of every other favour,
Stained a fair colour or expressed it stolen,
Extended or contracted all proportions
To a most hideous object. Thence it came
That she whom all men praised and whom myself,
Since I have lost, have loved, was in mine eye
The dust that did offend it. (V, iii, 45-55)

Come nelle anamorfosi pittoriche sopra citate, le proporzioni e la prospettiva dipendono al punto di vista, in questo caso interiore: recuperato il giusto prospetto, la forma riprende armonia e bellezza.

Nel teatro shakespeariano, inoltre, i drammi della gelosia complicano la rappresentazione soggettiva dell'amore nella interrelazione tra diversi personaggi e punti di vista. Ci sono tradimenti reali, 'necessari' (come nell'*All's Well*), sorti spontaneamente dalla gelosia come nel *Winter's Tale* ovvero preparati ad arte, come nell'*Othello*, perché il potere distruttivo della gelosia plachi la ben più deplorabile passione insana dell'invidia provata da Iago. Ma la gelosia segna sempre la distanza tra immagine e realtà. «Affection, thy intention stabs the centre», afferma Leonte, colto dal sospetto per il presunto rapporto tra Ermione e Polissene nel *Winter's Tale*; «Thou dost make possible things not so held, / Communicat'st with dreams—how can this be? – With what's unreal thou coactive art, / And fellow'st nothing» (I, ii, 140-144).

Per contro, la famigerata gelosia dell'*Othello* deriva non da una fortuita associazione di idee che prende il sopravvento sulla realtà, come per Leonte, ma dall'opera di Iago, vero e proprio genio del parlar figurato orientato al male, abilissimo nel costruire immagini non vere ma capaci di incendiare la mente dei suoi interlocutori Brabanzio, Roderigo, Otello, e persino degli spettatori. Iago si rivela fin dall'inizio consapevole della natura artificiosa dell'identità di ciascuno, della distanza tra maschera e cuore, della possibilità di sostituire la simulazione all'essere («Were I the Moor I would not be Iago», I, i, 57; «I am not what I am», I, i, 65 sgg.; cfr. I, iii, 318 sgg.). Perciò lavora sulla libera costruzione delle immagini. Se il personaggio è stato visto come attore perfettamente realizzato nel suo ruolo di *villain*, come regista dell'inganno perpetrato ai danni di Cassio per invidia, con la distruzione di Otello e del suo amore, è a mio avviso da considerarsi anche grande scenografo, pittore di immagini tanto persuasive quanto menzognere, veri e propri 'trompe-l'oeil' contro i quali chi gli crede

finisce per andare a sbattere la testa, come nella chiesa di San Satiro a Milano del Bramante secondo Baltrušaitis. A sua volta la 'paranoia' di Iago, tale per cui le immagini sostituiscono il vero, produce in Otello il 'delirio', «atto psichico» che risponde «alla chiarezza delle immagini oniriche», per riprendere la definizione freudiana (Freud 1969: 174), pur nella loro falsità. Rospì, coccodrilli, caproni, scimmie – metafore animali che visualizzano passioni incontenibili e incomprensibili (ampiamente analizzate fin da Spurgeon 1935) – popolano l'immaginazione di Otello e la tormentano fino a suscitare il ben noto istinto omicida (cfr. III, iii, 274-276). Sono immagini contagiose: quando si ritiene ormai certo di essere stato tradito, infatti, anche Otello invoca il demonio e immagina che dalla terra fecondata dalle lacrime delle donne si generino coccodrilli (IV, i, 244-245) e, rivolgendosi a Lodovico, evoca capre e scimmie (IV, i, 261); vede la limpida sorgente della vita, nel cuore, trasformarsi in un acquitrino di rospi (IV, ii, 60-61); paragona l'onestà di Desdemona alle mosche sulla carne in putrefazione (IV, ii, 68-69).

Sul foglio bianco Otello scrive di Desdemona il nome di puttana, «whore» (IV, ii, 74): ancora un'immagine sbagliata, un inganno che viola ogni possibilità di imprimere un segno positivo su una tela ancora da dipingere. Senza spargere sangue, che riscatterebbe la morte di carnalità e vita come avviene in *Romeo and Juliet*, Otello soffoca Desdemona, la chiude in una sorta di sepolcro di alabastro, atroce spettacolo, visione avvelenata, «the object poisons sight» (V, ii, 362-266).

Quello che avviene nel *Troilus and Cressida* è invece esattamente il contrario: se nell'*Othello* abbiamo un adulterio che non c'è ma è creduto tale, con uno stravolgimento radicale della realtà e della psiche messa in atto dalla parola menzognera ma straordinariamente plastica e visiva di Iago, nel *Troilus and Cressida* assistiamo a un tradimento realmente compiuto, ma dove a negare l'evidenza non è il traditore ma il tradito, all'interno di una sorta di illusione ottica (quella che Alison Thorne ha definito «Shakespeare's anamorphic betrayal scene» [2000: 138]), che cancella le coordinate reali di tutto ciò che vede e, di conseguenza, i valori di bellezza e virtù legati a una concezione ideale dell'amore.

È stato osservato (Hendrix - Carman 2010: 96) come l'anamorfosi, pittorica o letteraria, accompagni il passaggio dall'ideale (platonico e cristiano) alla sua distorsione, dal bello al caricaturale, all'implicito, al polisemico. Nel già citato *De Pictura* di Leon Battista Alberti, spesso letto in relazione alla *Theologia platonica* di Marsilio Ficino, o nel *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca, ad esempio, la costruzione prospettica è considerata come allegoria dell'emanazione neoplatonica

del divino, mentre l'anamorfose è concepita come distorsione, appunto, come deroga all'ideale.

La scena in cui Cressida tradisce Troilo con Diomede si svolge alla presenza di tre spettatori sul palcoscenico: Ulisse, Tersite e Troilo; ognuno di essi guarda da un'angolatura diversa e fornisce «an optical illusion, a hallucinatory apprehension of un reality» (Thorne 2000: 134): Tersite è disincantato e volgare; Ulisse è pragmatico; Troilo, invece, dopo avere appurato che ciò che ha visto è vero, si affida alla propria parola per 'negare', appunto, 'l'evidenza'; la verità diventa menzogna (V, 2, 120-121), perché nel suo cuore c'è una fede, una speranza così ostinata e forte da invertire anche la testimonianza della vista e dell'udito:

TROILUS [...]
Sith yet there is a credence in my heart
An esperance so obstinately strong,
That doth invert th'attest of eyes and ears,
As if those organs had deceptious functions
Created only to caluminate. (V, ii, 122-126)

«Will a swagger himself out on's own eyes?», domanda Tersite. Troilo risponde con uno straordinario monologo in cui è la passione a parlare, più forte dei sensi e dell'evidenza e dove il 'wishful thinking' gli suggerisce di dividere in due Cressida, tenendo un'immagine per sé e l'altra per Diomede:

TROILUS
This, she? No, this is Diomed's Cressida.
If beauty have a soul, this is not she.
If souls guide vows, if vows be sanctimonies,
If sanctimony be the gods' delight,
If there be rule in unity itself,
This is not she. O madness of discourse,
That cause sets up with and against thysself!
[...] This is and is not Cressid. (V, ii, 140-149)

La "follia del discorso" non è altro che un ulteriore spettacolo anamorfico che consente di sdoppiare l'immagine, o di avere simultaneamente due visioni diverse, reali e distorte, in un gioco di specchi su cui l'"evidenza" («instance») si frantuma – nell'"estate" del primo Barocco – insieme a ogni forma di idealizzazione dell'eros:

Instance, O instance, strong as Pluto's gates:
Cressid is mine, tied with the bonds of heaven.
Instance, O instance, strong as heaven itself:
The bonds of heaven are slipped, dissolved, and loosed,
And with another knot, five finger-tied,
The fractions of her faith, orts of her love,
The fragments, scraps, the bits and greasy relics
Of her o'er-eaten faith, are bound to Diomed. (V, ii, 156-
163)

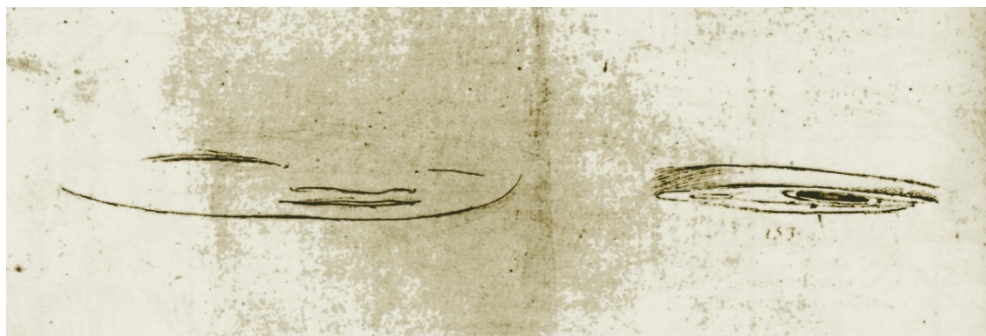


Fig. 1. Leonardo da Vinci Anamorfose di un occhio e della testa di un bambino, 1515 circa, Codice atlantico, f 35v-a.

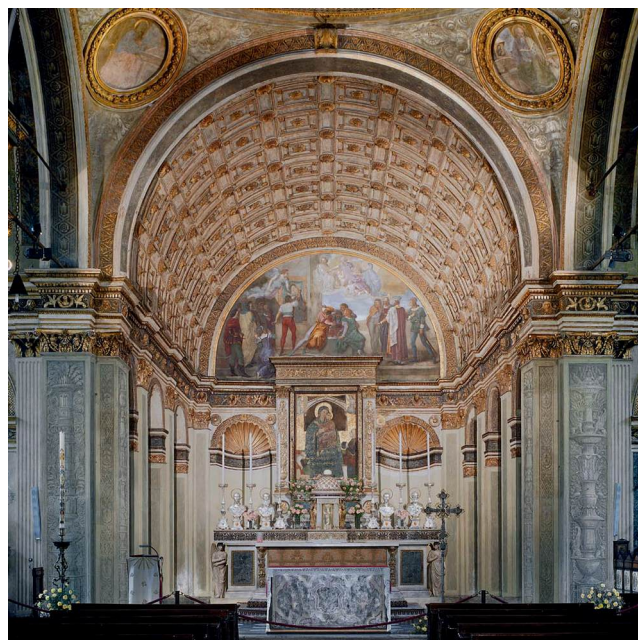


Fig. 2. Chiesa di Santa Maria presso San Satiro, abside attribuito a Donato Bramante (1482-1486), Milano.



Fig. 3. Erhard Schön, *Aus, du alter Tor!* (1530)



Fig. 4. Pier Paolo Pasolini, *I racconti di Canterbury*, 1972.

Bibliografia

- Leon Battista Alberti, *De pictura*, Ed. L. Bertolini, Firenze, Polistampa, 2011.
- Aristotele, *Poetica*, Ed. Carlo Gallavotti, Milano, Mondadori, Valla, 1974.
- Austin, John Langshaw, *How to do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1961, tr. it. *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987.
- Barbara Aterini, *Il segreto dell'illusione: spazio immaginato e architettura dipinta*, Firenze, Altralea, 2018.
- Barberi Squarotti, Giorgio, *Il potere della parola: studi sul Decameron*, Napoli, Federico & Ardia, 1993.
- Barbero, Carola – Ferraris, Maurizio – Voltolini, Alberto (eds.), *From Fictionalism to Realism*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, trad. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 2001 [1979].
- Bastardi, Anthony et al., "Wishful Thinking: Belief, Desire, and the Motivated Evaluation of Scientific Evidence", *Psychological Science*, 22.6 (2011): 731–732.
- Beercher, Donald, "The Lover's Body: The Somatogenesis of Love in Renaissance Medical Treatises", *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 12.1 (1988, «Sexuality in the Renaissance / La Sexualité à la Renaissance»): 1-11.
- Beidler, Peter G., "Chaucer's *Merchant's Tale* and the *Decameron*", *Italica*, 50 (1973): 266-284.
- Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- Boitani, Piero, *Chaucer and the Italian Trecento*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- Boitani, Piero, *Chaucer, Opere*, it. transl. V. La Gioia, Torino, Einaudi, 2000.
- Bolzoni, Lina, *La rete delle immagini, Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.
- Boyle, Jen, *Anamorphosis in Early Modern Literature: Mediation and Affect*, London, Routledge, 2017.
- Boccaccio. Giovanni, *Decameron*, Ed. Vittore Branca, Torino, Einaudi, 2 voll., 1992 [1980].

- Bundy, Murray Wright (1927), *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, Urbana, The University of Illinois Press.
- Burton, Robert, *The Anatomy of Melancholy* (1624), trad. it. G. Franci, *Anatomia della malinconia*, Ed. Jean Starobinski, Venezia, Marsilio, 1983.
- Carruthers, Mary, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, trad. it. L. Iseppi, *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini (400-1200)*, pref. Lina Bolzoni, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2006.
- Currie, Gregory, *The Nature of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Damisch, Hubert, *L'origine de la perspective*, Parigi, Flammarion, 1987.
- Descartes, René, *Meditazioni metafisiche, Terza meditazione*, in *Opere*, Ed. E. Garin, Bari, Laterza, 1967, vol. I.
- Di Rocco, Emilia, *Astonishment. Essays in Wonder for Piero Boitani*, Roma, Storia e letteratura, 2019.
- Ernest B. Gilman, *The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, London, Yale University Press, 1978.
- Freud, Sigmund, "Delirio e sogni nella *Gradiva* di Jensen", *Saggi sull'arte*, Torino, Bollati Boringheri, 1969: 113-219.
- Hendrix, John Shannon – Carman, Charles (eds.), *Renaissance Theories of Vision*, New York, Routledge, 2010.
- Hillman, David, *Shakespeare's Entrails: Belief, Skepticism and the Interior of the Body*, Basingstoke, Palgrave, 2007.
- Iacona, Andrea – Diez, José A., *Amore e altri inganni*, Milano, Indiana, 2014.
- Jensen, Wilhelm, *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück* (1903), trad. it., *Gradiva. Una fantasia pompeiana*, Roma, Donzelli, 2013.
- Kolve, V. E., *Telling Images: Chaucer and the Imagery of Narrative II*, Stanford, Stanford University Press, 2009.
- Koof, M. Leonard – Schildgen, Brenda Deen (eds.), *The Decameron and the Canterbury Tales: New Essays on an Old Question*, London, Associated University Press, 200.
- Lombardi, Chiara, *Troilo e Criseida nella letteratura occidentale*, Roma, Storia e Letteratura, 2005.
- Lombardi, Chiara (ed.), *William Shakespeare. Sonetto XLIII*, Modena, Mucchi, 2019.
- Marenco, Franco (ed.), *William Shakespeare. Tutte le opere*, 4 vols., Milano, Bompiani, 2014-2018.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, préf. Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1988, trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 2007.

- Omero, *Odissea*, Ed. Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1989 [1963].
- Ossola, Carlo, *L'autunno del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 2015 [1971].
- Paleotti, Gabriele (1990 [1582]), *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, Forni.
- Pavel, Thomas, *Fictional Worlds*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1986.
- Pedretti, Carlo, "Leonardo «discepolo della sapientia»", Ed. F. Camerota, *Nel segno di Masaccio: l'invenzione della prospettiva*, Firenze, Istituto e Museo di Storia e Scienza, 2001: 167-188.
- Risner, Friedrich (1972 [1572]), *Opticae thesaurus: Alhazeni Arabis libri septem, nunc primum editi. Eiusdem liber De Crepusculis et nubium ascensionibus. Item Vitellonis Thuringopoloni libri X...*, with an introd. to the reprint ed. by David C. Lindberg, New York, Johnson Reprint Corp., 1972.
- Ruffini, Marco, "L'immagine mimetica", *Critica del testo*, 16.3 (2013): 307-322.
- Sirigatti, Lorenzo, *La pratica di prospettiva*, Venezia, Girolamo Franceschi, 1596.
- Spurgeon, Linda, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935.
- Stokes, Dustin, "Perceiving and desiring: A new look at the cognitive penetrability of experience", *Philosophical Studies*, 158, 3 (2011): 477-492.
- Tanner, Tony, *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1979, trad. it., *L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*, Genova, Marietti, 1990.
- Thompson, N. S., *Chaucer, Boccaccio, and the Debate of Love*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Thorne, Alison, "Troilus and Cressida, «Imagin'd Worth» and the «Bifold Authority» of Anamorphosis", *Vision and Rhetoric in Shakespeare*, Basingstoke, Palgrave, 2000: 134-165.
- Villari, Enrica (ed.), *L'adulterio nel romanzo*, Pisa, Pacini, 2015.
- Voltolini, Alberto, *Finzioni. Il far finta e i suoi oggetti*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Walton, Kendall L., *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1990.

L'autrice

Chiara Lombardi

Laureata in Filologia Classica, Chiara Lombardi è docente di Letterature Compare e Critica Letteraria nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino. I suoi ambiti di ricerca comprendono la ricezione e la circolazione dei miti classici nella letteratura moderna e contemporanea; la novella e il teatro in Europa tra Trecento e Seicento; gli studi sul personaggio. È traduttrice di Shakespeare per Einaudi e Bompiani, autrice di diversi saggi e volumi monografici.

Email: chiara.lombardi@unito.it

L'articolo

Data invio: 31/05/2019

Data accettazione: 31/10/2019

Data pubblicazione: 30/11/2019

Come citare questo articolo

Lombardi, Chiara, "Finzioni dell'eros, inganni della vista: anamorfosi in letteratura tra Trecento e Seicento", *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, Eds. R. Galvagno, M. Rizzarelli, M. Schilirò, A. Scuderi, *Between*, IX.18 (2019), <http://www.betweenjournal.it/>.