

**BPER:**  
CORPORATE COLLECTION



LaGalleria

Psiche allo specchio

LaGalleria

**Psiche allo specchio.**  
Omnia vincit amor.



LaGalleria

**Psiche allo specchio.**  
**Omnia vincit amor.**

a cura di Daniela Ferrari

**BPER:**

CORPORATE COLLECTION

“La bellezza della più giovane era così eccezionale, così luminosa che la povertà del linguaggio umano non riusciva a esprimerla, né a lodarla come meritava”.

Apuleio, *La favola di Amore e Psiche*

*Psiche allo specchio. Omnia vincit amor* si propone al pubblico con una serie di speculazioni sulla natura dei sentimenti attraverso lo specchio del mito, a testimoniare come la narrazione antica abbia sempre indagato l'intero spettro delle emozioni umane.

Giocando con le parole e i loro significati plurimi, psiche come anima, soffio, immagine riflessa, rimandi metaforici e simbolici, psiche anche come farfalla e rinascita, la curatrice Daniela Ferrari propone un racconto polisemico e stratificato che si presta a diversi piani di lettura.

Questa mostra attinge dal patrimonio custodito nella *corporate collection* di BPER Banca, particolarmente ricca di opere dedicate al mito, presentando dipinti di Francesco Albani e bottega, Sisto Badalocchi, Jean Boulanger, Lorenzo De Ferrari, Hendrik Frans van Lint, Lorenzo Pasinelli, Giovanni Battista Paggi e Guido Reni.

È un percorso prezioso e suggestivo, che prende avvio con una “Psiche Impero” dei primi dell'Ottocento, prestito della Fondazione Magnani Rocca, per proseguire con i dipinti del XVII e XVIII secolo a tema mitologico della Collezione BPER Banca, in un viaggio in cui l'arte diventa un mezzo privilegiato per esplorare la complessità dell'animo umano.

Il percorso espositivo include inoltre importanti prestiti da collezioni private e pubbliche di dipinti, sculture e incisioni di autori di primissimo piano, fra questi François Pascal Simon Gérard, Max Klinger e Federico Zandomenighi.

Un itinerario storico artistico che attraversa il tempo, fino a raggiungere la piena contemporaneità con le interpretazioni del mito proposte da Omar Galliani, Andrea Facco e Andrea Mastrovito, in un dialogo intenso e profondo tra presente e passato. L'impegno de La Galleria BPER in ambito culturale è espressione della responsabilità sociale di BPER Banca.

Ogni esposizione realizzata si propone come luogo di incontro ideale per stimolare il dialogo e la scoperta, dove la cultura viene restituita alla comunità quale valore condiviso, per favorire l'accesso all'arte e alla cultura, rendendole catalizzatori di inclusione e riflessione per la collettività.





## **Psiche allo specchio. Omnia vincit amor**

Daniela Ferrari

*Tout l'univers obéit à l'Amour.*

Jean de La Fontaine

### **Incipit**

*Omnia vincit amor et nos cedamus amori.* Publio Virgilio Marone ci avverte che l'amore vince tutto, dunque anche noi cediamo all'amore. 'Omnia vincit amor' è stato scelto come sottotitolo di questa mostra dedicata a Psiche. Ma di quale Psiche stiamo parlando?

Le parole non sono ambigue, nondimeno custodiscono più significati. Così è per la parola psiche (dal greco *psykhē* 'anima', connesso con *psýkhō* 'respirare, soffiare'). L'etimologia riconduce il termine all'idea del soffio vitale; presso i Greci la psiche designava l'anima proprio perché veniva identificata con quel respiro. Le radici più profonde dell'etimo affondano nell'antica lingua accadica, cui fanno capo l'assiro e il babilonese, un idioma che offre solide basi per spiegare le varie fasi di sviluppo delle lingue indoeuropee: anima proviene dalla base corrispondente accadica *anahu* ('sospirare'), in ebraico *anaf* ('respirare'). Psiche deriva dall'incrocio tra il sumerico *pe-es* ('soffio') e *sehu* ('alito di vento').

Psiche è il nome del personaggio femminile di cui si invaghisce Amore, secondo la storia narrata da Apuleio (II secolo d.C.) nell'opera latina *Le Metamorfosi*, nota anche come *L'asino d'oro*, così citata da sant'Agostino nel *De civitate Dei* (XVIII, 18). Dei tre romanzi della letteratura latina giunti fino a noi – insieme al *Satyricon* di Petronio e alla *Storia di Apollonio re di Tiro* d'autore ignoto –, *L'Asino d'oro* è l'unico pervenutoci integro.

Psiche è dotata di una bellezza paragonabile a quella di Venere, madre di Amore o Cupido, invidiosa dell'avvenenza della giovane. La dea, nell'intento di

Andrea Facco, *La tela di Giove* (dettaglio), 2024, tempera acrilica su tela, 120 x 60 cm, Collezione privata, Courtesy l'artista





punirla, la spinge in realtà nelle braccia del figlio che si innamora della fanciulla, ne diviene lo sposo senza rivelare la propria identità congiungendosi a lei ogni notte. Psiche, appagata d'amore, accetta inizialmente l'anonimato dello sposo, ma poi cede, istigata dalle sorelle, scoprendo di essere la sposa del dio Amore che, sentendosi tradito, fugge via. Per poterlo riconquistare è costretta da Venere a superare delle prove al termine delle quali otterrà l'immortalità. Altre due versioni narrano invece la morte di Psiche prima della prova decisiva, oppure il suo fallimento nell'ultima sfida che la costringerà a perdere Amore. Alla vicenda s'intreccia la simbologia della farfalla, metafora di rinascita, che connota il mito di Psiche. Nella mitologia la farfalla è presente in vari racconti e molti sono i pittori che le hanno dipinte nei loro quadri. Si pensi al capolavoro

1. Dosso Dossi, *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù*, 1515-1518, olio su tela, 111 x 150 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna



di Dosso Dossi *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la virtù* (1523-1524) (fig. 1). Nell'antichità l'anima è identificata proprio con l'immagine della farfalla e la fanciulla Psiche viene rappresentata sin dai dipinti di Pompei in forma di fanciulla alata, come è testimoniato dall'affresco staccato dalla *domus* di Terenzio Neo nella città campana, databile dal 45 al 79 d.C. e conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, oppure nella *Psiche alata*, copia romana di un originale greco del IV secolo a.C. conservata a Roma ai Musei Capitolini, e ancora nella scultura risalente alla metà del II secolo d.C. presente alla Galleria degli Uffizi che raffigura l'abbraccio prossimo al bacio di un Amore e Psiche giovinetti dalle ali spiegate. Antonio Canova non può non avervi tratto delle suggestioni per il marmo dedicato ad *Amore e Psiche stanti* (1796-1800)

2. Antonio Canova, *Amore e Psiche stanti (L'Amour et Psyché debout)*, 1797 circa, marmo carrara, 145 cm, Musée du Louvre, Parigi

(fig. 2), con quella delicatissima farfalla marmorea che Amore porge a Psiche, consegnandole l'anima, che la giovane trattiene delicatamente per le ali.

La favola di Apuleio chiama in causa molteplici sentimenti: la vanità, l'invidia, la curiosità, la passione, il sospetto, il coraggio, tuttavia su tutti trionfa l'amore, quello più potente, che muove le azioni dei protagonisti al lieto fine. C'è di più. La *fabella* si presenta anche come un viaggio che il lettore compie indagando la profondità del proprio sentire, come se fosse allo specchio. E proprio con uno specchio molto particolare ha inizio il percorso espositivo.

Nella psicologia moderna, la psiche identifica il complesso delle funzioni e dei processi attraverso i quali l'individuo fa esperienza di sé e del mondo determinando così il proprio comportamento. I moti dell'animo e i sentimenti umani sono stati indagati fin dall'antichità attraverso lo specchio del mito e delle tragedie antiche. Il termine specchio non è usato a caso poiché Psiche non è solo il nome della fanciulla amata da Amore nella favola di Apuleio, ma anche quello di un mobile formato da un grande specchio dotato di due sostegni laterali ai quali è fissato per mezzo di un perno orizzontale che consente diverse inclinazioni atte a contenere l'intera persona.

Giocando con le parole e con i loro significati plurimi, la mostra si propone una serie di speculazioni sulla natura dei sentimenti umani; si rifletta solo sul fatto che Narciso, Edipo, Elettra, Mirra, Odisseo, Giocasta, Pigmalione, Medea, Arianna, per citarne alcuni, sono tuttora figure tratte dalle narrazioni tramandateci nei miti che identificano paradigmi e spiegano alcuni nostri comportamenti o disturbi.

Così Marco Alexander Danziger introduce il suo libro *Mito in psicoterapia*: "Mitologia e Psicologia sembrano essere inestricabilmente legate sin dagli albori della psicoanalisi di Sigmund Freud, che proprio dalla mitologia greca attinse per definire due concetti divenuti pilastri del suo metodo: il complesso di Edipo e il Narcisismo"<sup>2</sup>. Altri studiosi al pari di Freud, ricercarono nelle narrazioni mitologiche i modelli di funzionamento della psiche sottolineando "come i mitologemi fossero il frutto della proiezione di contenuti profondi della mente umana, e perciò custodi di processi ed affetti appartenenti ad un regno ctonio,

sotterraneo, che oggi il grande mito della psicoanalisi chiama Inconscio"<sup>3</sup>. Così Karl Abraham, l'allievo di Freud, Otto Rank, Wilfred Bion, Carl Gustav Jung, Erich Fromm e Donald Thomas Campbell, per giungere a James Hillman e alla sua teoria: le "emozioni nascono dalla messa in scena di un mito, e ciò suggerisce che l'analisi è un procedimento mitopoietico, o addirittura mitico. Fare anima e fare mito stanno in rapporto reciproco. Se l'analisi è una messa in scena, allora è necessario un racconto relativo a questo rituale – cioè un mito"<sup>4</sup>. Danziger spiega che "è proprio per questa sua capacità di donare senso e restituire significati a un livello più profondo che, nonostante le sue antichissime origini, la mitologia ancora oggi riesce a destare un'attrazione razionalmente inspiegabile nell'uomo. Essa sembra in grado con il suo particolare linguaggio, di raccontare profonde verità che, per certi versi, sono imperscrutabili dalla sola ragione e dalla scienza"<sup>5</sup>.

Secondo il pensiero di Erich Neumann, nella favola di Psiche si trovano raccolti molteplici moti dell'animo: la gelosia di Venere, la consapevolezza di Psiche involontaria peccatrice di *hýbris* per aver oscurato la dea con la sua bellezza provocando nei popoli una devozione parallela, il tema della sposa votata alla morte costretta al sacrificio, l'invidia delle sue sorelle che risvegliano la coscienza di Psiche facendo leva sulla sua sete di conoscenza e spingendo la fanciulla a identificare il suo sposo nonostante le venga vietato, così come la curiosità di scoprire cosa contiene il dono di Proserpina, un desiderio che la condurrà al sonno eterno. Vi è un altro aspetto essenziale sottolineato da Neumann: "Quando gli dèi amano i mortali provano solo desiderio e piacere. La sofferenza era da sempre lasciata alla parte mortale, all'uomo, che il più delle volte veniva annientato dall'incontro con la divinità, mentre il partner divino passava sorridente a nuove, e per gli uomini fatali, avventure. Qui però le cose vanno diversamente, perché Psiche, simbolo mitico dell'anima femminile-umana nonostante la sua identità individuale, si comporta attivamente"<sup>6</sup>. Psiche prende in mano il proprio destino, affronta l'ira di Venere, riconquista Amore e ascende lei stessa alla divinità: "Con l'azione di Psiche finisce nel modo archetipico l'età mitica in cui il rapporto

tra i sessi dipendeva soltanto dal potere superiore degli dèi, al quale gli uomini erano fatalmente affidati, e comincia l'epoca degli amori umani in cui la psiche umana prende in piena coscienza le decisioni riguardanti il proprio destino”<sup>7</sup>.

Tutti questi motivi diverranno *tòpoi* ricorrenti nelle fiabe che segnano il percorso conoscitivo nell'infanzia: da *Biancaneve* a *La bella addormentata nel bosco*, da *Cenerentola* a *La Bella e la Bestia*, da *Il principe ranocchio* a *Barbablù*.

Anche in letteratura, come nella fisica, potremmo sostenere che “nulla si crea, nulla si distrugge”, se attorno al romanzo di Amore e Psiche sono germinate le favole che ancor oggi raccontiamo ai nostri figli, proprio quelle che sono passate indenni attraverso il tempo e conservano protagonisti immortali: la regina di *Biancaneve* con lo specchio servo delle brame, le sorelle invidiose in *Cenerentola*, gli oggetti animati e il mostro ne *La bella e la Bestia*, la morte apparente de *La bella addormentata*, il bacio fatale ne *Il principe ranocchio*, le prove da superare in *Barbablù*. Gli autori hanno tratto ispirazione dall'opera di Apuleio se non addirittura spunti, chi questo chi quello, da inserire nelle fiabe. La buona letteratura, i libri che incidono nell'educazione sentimentale non conoscono polvere.

Le narrazioni del mito indagano quindi la complessità della psiche umana con una profondità che ancora ci sorprende.

Nell'*iter* espositivo lo spettatore entrerà in contatto con i personaggi della narrazione antica presenti nei dipinti a tema mitologico della vasta collezione di BPER Banca. Questo percorso verso la dimensione mitica avviene, come fu per Alice, varcando uno specchio, e sarà idealmente rappresentato proprio da una psiche ottocentesca, la prima opera posta all'inizio della mostra, come una soglia, per accogliere i visitatori.

Le narrazioni tramandateci attraverso i miti hanno espresso le diverse sfaccettature della psiche umana. La verità del mito consiste in ciò che riesce a rivelare sui sentimenti umani nel loro profondo, oltre la vergogna e il pudore delle convenzioni sociali. Quella dedicata alla vicenda di Amore e Psiche è incentrata su sentimenti forti tanto quanto l'amore: invidia, tracotanza, coraggio,

curiosità, sono solo alcuni dei moti dell'animo che si alternano nel racconto di Amore e Psiche conducendo inaspettatamente l'eroina verso un lieto fine.

### **Nella *psyché*. Viaggio dentro lo specchio**

Il mobile denominato *psyché* si diffuse nel XIX secolo, in epoca neoclassica. È composto da uno specchio, grande a sufficienza per comprendere l'intera figura, incastonato in una cornice sorretta da sostegni laterali per far sì che la superficie riflettente si possa inclinare.

L'avvento di questo specchio, dipendente da una rivoluzione tecnologica e di costume, determinò un sovvertimento dello sguardo nella percezione di sé stessi e nella consapevolezza del proprio aspetto, fino ad allora appannaggio privilegiato degli occhi altrui. Oggi si dà per scontata la possibilità di percepire l'immagine specchiata del nostro corpo nella sua interezza e lo specchio costituisce uno strumento essenziale nell'individuazione della propria identità. La superficie riflettente restituisce il doppio speculato in un'immagine virtuale, nitida, non deformata. Non va dimenticato, però, che seppur le origini dello specchio siano antichissime – Seneca ci parla di specchi “delle dimensioni di un intero corpo, cesellati in oro e in argento, e poi adornati di pietre preziose” (*Quaestioni naturali*, I, 17,8) – fino al Settecento esso era un oggetto di piccole dimensioni. Sono giunti fino a noi manufatti portatili, egiziani quelli più antichi, per lo più in bronzo, oppure in argento o in oro e legati comunque al culto. Nell'antichità il potere riflettente fu nel tempo incrementato grazie a conquiste tecniche di varia natura che trovarono un punto di svolta in epoca romana, quando le superfici metalliche di cui erano composti i primi specchi vennero sostituite da vetri rivestiti su un lato da una foglia di bronzo, stagno oppure oro, fattavi aderire ad alte temperature. Il vetro era soffiato in globi, di dimensioni contenute, dai quali si ritagliava la parte destinata a divenire specchio. La sua forma convessa restituiva inevitabilmente un'immagine imperfetta fino a quando, nel Medioevo, non raggiunsero le competenze utili a

produrre specchi a partire da lastre di vetro piane, con l'uso di un amalgama di stagno e mercurio, secondo una complessa e lunga procedura. Tale procedimento rimase pressoché invariato, seppur con progressive migliorie, fino alla seconda metà dell'Ottocento, quando apparvero i primi specchi realizzati mediante l'argentatura delle lastre di vetro<sup>8</sup>.

L'avanzare dei progressi tecnologici e scientifici influì anche sulle dimensioni degli specchi che, di conseguenza, conquistarono uno spazio sempre più ampio nella vita d'ogni giorno diffondendosi negli ambienti più diversi. Nel XVII e nel XVIII secolo, lo specchio entrò come elemento sempre più indispensabile negli spazi privati, dapprima con discrezione, appeso alle pareti e nelle stanze da toletta, poi con sempre maggior sfrontatezza, incastonato in preziose *boiseries*, occupando vaste pareti nei *cabinet*, per giungere all'apoteosi delle gallerie interamente rivestite di specchi. Lo specchio di cristallo era accessibile solo in ambienti aristocratici: siamo ancora di fronte a un oggetto costoso, raro fino alla metà del Seicento, che rifletteva le consuetudini di una ristretta *élite* legata alla vita di corte<sup>9</sup>. Gradualmente l'oggetto si diffuse nell'arredo domestico, incastonato nei *trumeaux* o in altri mobili a illuminare con la sua luce riflettente la maggior parte dei luoghi pubblici.

Uomini e donne iniziarono a coltivare maggiore familiarità con la propria immagine riflessa. Cruciale fu l'invenzione dello specchio che prese il nome di *psyché*, tratto certamente dal mito di Apuleio, incentrato sui temi della bellezza, della vanità, dell'amore, dell'anima gemella, o di un nostro *alter ego*, della curiosità e del desiderio di conoscere l'identità dell'oggetto del proprio amore. Nessun nome poteva essere più appropriato per uno specchio che consentiva agli occhi di contenere una figura completa in un rapporto a tu per tu, intimo e diretto, attraverso il quale non fu più necessario ricomporre mentalmente i frammenti dell'immagine specchiata per costruire l'idea d'insieme di sé stessi. Il proprio corpo era lì, intero, dall'altra parte della superficie "magica". E come una porta la si poteva varcare, anche se con la sola osservazione. Come insegna Lewis Carroll, prese forma il desiderio di andare oltre lo specchio, di immaginare di raggiungere l'altro da sé.

A prescindere dal tema rappresentato, spesso il soggetto reale del quadro è dipinto proprio nello specchio che incornicia e ferma per sempre sulla tela un'immagine che sarebbe mutevole nella realtà virtuale del dipinto anche a causa del movimento dell'occhio che specchiandovisi, osserva ed esplora ciò che è riflesso. Entrare nello specchio, scandagliare con lo sguardo oltre quel diaframma solido e nel contempo trasparente è una tensione speculativa perfettamente sintetizzata nell'incisione di Max Klinger intitolata *Il filosofo* (1898), dalla serie *Della morte. Seconda parte Opus XIII*, che ben rappresenta lo sforzo e la concentrazione a oltrepassare la dimensione umana della conoscenza, seguendo il richiamo dell'oltranza.

Con l'avvento della *psyché*, gli occhi, "specchio dell'anima", ampliarono il loro potere indagatore. Se nell'espressione di uno sguardo si poteva riconoscere la vera natura di un sentimento – l'occhio non mente, si dice – nelle pose di un corpo si potevano rintracciare altri indizi rivelatori dell'identità.

Lo specchio, servo delle brame, assecondò la vanità e il piacere di vedere il proprio doppio riflesso in una dimensione privata. Dalla fine dell'Ottocento, con l'irrompere del quotidiano elevato a tema pittorico – tema che nella pittura impressionista vive la sua apoteosi – lo specchio conquista una parte da protagonista nella scena dipinta: il cuore dell'opera è spesso racchiuso dentro ciò che la superficie riflettente restituisce allo spettatore. L'inserimento dello specchio nel dipinto è talvolta un pretesto per giustificare inquadrature inattese, sguardi inopportuni che colgono soprattutto l'universo femminile in momenti di segreta intimità.

Prima della psiche, con gli specchi di dimensioni più contenute, era l'oggetto che veniva spostato per inquadrare porzioni del corpo per poi ricomporre idealmente i frammenti. L'espressione focalizzata sul volto riflesso poteva atteggiarsi, con fermezza, come in un ritratto antico. Nell'Ottocento, quando l'immagine fu tutta compresa nella cornice dello specchio come in un ritratto a figura intera, il riguardante si poté percepire nella sua integrità. Non si trattò più dell'immagine poco nitida e franta che si coglieva nel riflesso delle specchiere costruite per elementi accostati. Nella *psyché*, lo sguardo divenne





mobile e, con esso, anche il corpo fu più libero di mettersi in posa e muoversi dentro lo spazio virtuale della riflessione.

Celebre è il dipinto di Berthe Morisot, *La Psyché*, del 1876 (fig. 3), che inquadra nella sua interezza lo specchio nel quale si riflette una fanciulla.

Diversamente Federico Zandomenighi, nel capolavoro *Il ricciolo (La toilette)*, datato 1894-1905 (fig. 4), dipinge la *psyché* di taglio, mostrandocela proprio come un limite sottile, uno schermo da attraversare. La fanciulla è rappresentata di profilo ma non riusciamo a scorgere il suo volto, coperto com'è dalle mani che acconciano un ricciolo sulla frangetta. Nel dipinto di Zandomenighi esposto in mostra intitolato proprio *Femme devant une psyché*, ma noto anche come *La vestaglia nuova* o *La vestaglia gialla* (1900 circa), lo specchio è funzionale sia alla rappresentazione di figure femminili alla toilette, intente ad ammirarsi o deter-

gersi, sia a mettere in evidenza lo scrutinio interiore del soggetto ritratto, giocando con il potere di amplificazione dell'immagine, quando consente al pittore di rivelare ciò che altrimenti sarebbe nascosto e allo spettatore di essere un occasionale *voyeur*, oppure, come in questo caso, di intuire solamente ciò che nello specchio è riflesso in un momento di intima vanità tutta femminile.

### Le raffigurazioni della favola di Amore e Psiche nei secoli

Sono centinaia le raffigurazioni consegnateci dalla storia della rappresentazione ispirate alla favola di Lucio Apuleio e interpretate dai massimi artisti dall'antichità fino a oggi.

Per renderne conto in un repertorio inevitabilmente sommario e incompleto, si seguiranno le vicende narrate da Apuleio, privilegiando così la cronologia della favola rispetto a quella della storia dell'arte.

I protagonisti della storia d'amore nell'opera *Le Metamorfosi* sono Amore e Psiche. È probabile che lo scrittore e filosofo latino attivo nel II secolo d.C. abbia tradotto in narrazione una vicenda che risaliva alla tradizione orale antecedente. Diverse possono essere state le fonti di Apuleio: il racconto *Lucio o l'asino* è stato attribuito a Luciano di Samosata che, a sua volta, avrebbe tratto ispirazione, ne dà notizia il patriarca bizantino Fozio, dai racconti di Lucio di Patre. Del tutto nuova, autentico capolavoro, è la favola di Amore e Psiche che vanta la particolarità di concludersi con un lieto fine.

La tradizione ci ha consegnato l'immagine di Cupido sia bambino sia adolescente. È spesso fra le braccia adoranti di Venere, come nel dipinto di Paggi, talvolta addormentato mentre viene disarmato dalle ninfe di Diana, come nella tela di Pasinelli (1686 circa), o semplicemente dormiente, come nelle versioni di Caravaggio (1608-1609), di Battistello Caracciolo e di Guido Reni (1620 circa). Nella tela di Caravaggio intitolata *Amor Vincit Omnia* (1602-1603) e in quella di Orazio Riminaldi (1624), Cupido veste i panni di un giovane dalla nudità sfacciata, incarnazione stessa dell'amore vincente.

3. Berthe Morisot, *La Psyché*, 1876, olio su tela, 65 x 54 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

4. Federico Zandomenighi, *Il ricciolo (La toilette)*, 1894-1905, olio su tela, 93,5 x 75 cm, Pinacoteca di Brera, Milano

Non basta. L'inizio della favola è stato impiegato più volte nel tempo fino a diventare uno stereotipo.

***Erant in quadam civitate Rex et Regina***

**C'erano una volta in una città un re e una regina**

In un regno lontano, un re e una regina hanno tre figlie. Psiche, la più giovane, è talmente bella da destare nelle persone un'ammirazione e una devozione pari solo a quella per la dea Venere che, incollerita, si vendica chiedendo a suo figlio Amore di punire Psiche facendo sì che la fanciulla si innamori di un mostro.

Ma il dio sbaglia mira e il dardo d'amore colpisce il suo stesso piede, facendolo perdutoamente innamorare della fanciulla.

I genitori di Psiche, preoccupati per la sorte della figlia, consultano un oracolo: "Come a nozze di morte vesti la tua fanciulla ed esponila, o re, su un'alta cima brulla. Non aspettarti un genero da umana stirpe nato, ma un feroce, terribile, malvagio drago alato che volando per l'aria ogni cosa funesta e col ferro e col fuoco ogni essere molesta. Giove stesso lo teme, treman gli dei di lui, orrore ne hanno i fiumi d'Averno e i regni bui" (IV 33).

Psiche viene così abbandonata, in cima alla rupe, in balia della sorte, e il dio Amore, con l'aiuto di Zefiro, la trasporta al suo palazzo. È la descrizione che ne fa Claude Lorrain (1664) nel *Paesaggio con Psiche e il Palazzo di Amore*. Nella tela la giovane donna appare come una piccola figura malinconica e meditabonda immersa nella vastità della scena dominata dal castello che si staglia sullo sfondo del cielo. Pierre-Paul Prudh'on (1808) la dipinge come abbandonata al suo destino, rapita da Zefiro che la solleva per trasferirla in una nuova casa dove la giovane verrà accudita e trattata come padrona da servitori invisibili di cui Psiche può udire solo le voci. Nell'oscurità della notte, Amore la raggiunge, giace con lei rivelandosi uno sposo innamorato, tuttavia cela la sua identità e la avverte che, anche in futuro, i loro incontri dovranno avvenire sempre al buio, la ragazza non dovrà mai cercare di vederlo né chiedere il suo nome.



Con il passare dei giorni, Psiche si scopre felice e innamorata del misterioso sposo, ma è preda della nostalgia per le sue sorelle e Amore, seppur controvoglia, acconsente a invitare le due donne nel palazzo. Stupefatte dallo sfarzo della nuova vita di Psiche e accecate dall'invidia, le sorelle insinuano nella fanciulla il sospetto: le fanno credere che lo sposo sia in realtà un mostro che ben presto si trasformerà nel suo assassino e le suggeriscono di attendere l'oscurità per ucciderlo con un pugnale. Psiche temporeggia, ma una notte si arma di un pugnale e di una lampada a olio, decisa a svelare l'identità del suo amante. Scopriamo così altri aspetti del temperamento di Psiche: non solo è coraggiosa, accetta di essere sacrificata conscia del peccato di tracotanza di cui è vittima lei stessa, ma è anche disubbidiente, trasgressiva, assetata di conoscenza al pari della Eva biblica.

Il momento cruciale in cui Psiche riconosce Amore è soggetto dei capolavori di Jacopo Zucchi (1589), Orazio Gentileschi (1610 circa) (fig. 5), Simone Vouet (1626), Giuseppe Maria Crespi (1709 circa) (fig. 6), Joshua Reynolds (1789).

5. Orazio Gentileschi, *Amore e Psiche*, 1610 circa, olio su tela, 137 x 160 cm, The State Hermitage Museum, San Pietroburgo





La luce della lanterna svela il dio dell'amore addormentato ma, mentre Psiche ne contempla la bellezza, una goccia d'olio cade sulla spalla del dio che si desta al bruciore: "... colpito, il dio si risveglia; vista tradita la parola a lei affidata, d'improvviso silenzioso si allontana in volo dai baci e dalle braccia della disperata sposa" (V, 23). William-Adolphe Bouguereau rappresenta in due distinte tele del 1899 proprio il momento in cui Psiche si aggrappa inutilmente ad Amore per non farlo fuggire. Un dolore lancinante porta Psiche a tentare invano il suicidio – gli dei glielo impediscono – per poi vagare di città in città in cerca del suo sposo. Nel tentativo di espiare il suo peccato si dedica alle cure di ogni tempio che incontra lungo il cammino fino al punto di consegnarsi a Venere, la quale la sottopone a complicatissime prove che paiono impossibili da superare. Nella prima dovrà suddividere un cumulo di granaglie di diverse dimensioni in tanti mucchietti uguali. Ci riuscirà grazie all'aiuto di un nido di formiche impietosite. La seconda prova consiste nel raccogliere la lana d'oro di un branco di pecore che non si lasciano avvicinare. Psiche attenderà la sera per raccattare la lana rimasta tra i cespugli. Nella terza

6. Giuseppe Maria Crespi, *Amore e Psiche*, 1709 circa, olio su tela, 130 x 215 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze



prova riesce ad attingere l'acqua da una sorgente posta su una cima liscia e a strapiombo grazie all'aquila di Giove che la solleva. Infine Psiche è costretta a discendere negli Inferi per chiedere alla dea Proserpina un po' della sua bellezza. Arresa, Psiche tenta il suicidio gettandosi dalla cima di una torre che improvvisamente si anima e le dà indicazioni per assolvere alla sua missione. Sulla via del ritorno, però, Psiche è nuovamente vinta dalla curiosità e apre l'ampolla con il dono di Proserpina. Il pittore preraffaellita John William Waterhouse, attratto da quel sentimento già affrontato nella tela *Psiche nel giardino di Cupido* (1903), quando ferma il momento in cui la giovane varca una soglia ed entra un giardino segreto, dipinge anche la scena cruciale in cui Psiche appare intenta ad aprire il prezioso cofanetto (1904). È l'ennesimo tranello tesole da Venere. Il dono è il sonno più profondo. Sarà lo stesso Amore a salvarla. Pungendola lievemente con una freccia la risveglierà dal sonno infernale. Pietro Tenerani scolpisce una *Psiche abbandonata* (1819) e una *Psiche svenuta* (1822),

7. Antoon van Dyck, *Amore e Psiche*, 1638-1640, olio su tela, 199,4 x 191,8 cm, Palazzo di Kensington, Londra



Johann Heinrich Füssli (1810) la ritrae completamente priva di sensi tra le braccia di Amore, mentre il momento in cui il dio risveglia dolcemente la sua amata spicca nelle tele di Antoon van Dyck (1638-1640) (fig. 7) e di Angelica Kauffmann (1792) o nella grisaille realizzata dal pittore più classico del Novecento Achille Funi, tra la fine del 1935 e gli inizi 1936, sui muri della sede della Ras di Trieste. L'opera, andata distrutta, è testimoniata da un cartone preparatorio purtroppo disperso (fig. 8). Amore si rivolge a Giove, suo padre, che commosso convince Venere ad accettare le nozze, celebrate con un banchetto alla presenza di tutti gli dèi. Psiche, divenuta una dea protettrice delle fanciulle e dell'anima, darà alla luce una figlia, chiamata Voluttà.

8. Achille Funi, *Amore e Psiche*, 1935-1936, cartone preparatorio, ubicazione sconosciuta, Courtesy Archivio Achille Funi, Milano

Jacques-Louis David (1817) raffigura Amore mentre sembra fissare negli occhi lo spettatore del quadro con un'espressione trionfante. Accanto a lui una languida Psiche è assopita su un letto stile Impero.

La tenerezza del loro amore assoluto è consegnata per sempre ai nostri occhi nelle forme idealizzanti, candide e perfette di Antonio Canova, nell'elegante abbraccio che tiene avvinghiati i suoi *Amore e Psiche* (1787-1793) (fig. 9), la cui posa è ripresa fedelmente nel dipinto di Gaspare Landi (1789-1794) (fig. 10), e nell'intimità del gesto lieve con cui custodiscono la loro anima simboleggiata dalla farfalla in *Amore e Psiche stanti* (1796-1800). Risplende come pietra preziosa nel percorso espositivo la seconda versione coeva del capolavoro di François Gérard (1798) conservata al Louvre, riconducibile alla mano dello stesso Gérard per la qualità straordinaria del *ductus* pittorico. Un quadro ricco di grazia e lieve erotismo che testimonia quanto la purezza di un sentimento possa convivere con la passione e il trasporto fisico.

Anche Raffaello si è dedicato al tema. La vicenda amorosa di Apuleio è raffigurata nella sua interezza dal divino pittore (1518) nella loggia presso la Villa Farnesina a Roma con le trionfali scene del *Concilio degli dèi* e del *Banchetto nuziale*, per essere poi ripresa dal suo allievo Giulio Romano (1526-1528) nella *Sala di Psiche* a Palazzo Te a Mantova in un sontuoso affresco che evoca, come fosse un *transfert*, l'amore proibito di Federico Gonzaga per Isabella Boschetti cui il nobile dedicò il palazzo nonostante il legame fosse osteggiato dalla madre Isabella d'Este. L'opera è un tripudio di figure mitologiche che inneggiano al potere dell'amore vincitore su ogni difficoltà, conclusosi con un felice matrimonio che continua a essere un tema diffuso nei secoli come dimostrano il dipinto attribuito a Lambert van Noort (1545-1549) raffigurante *Psiche trasportata all'Olimpo*, e quello di Pompeo Batoni (1757) (fig. 11) rappresentante il matrimonio dei due protagonisti.

In questa carrellata di immagini attraverso i secoli, condotti dalla storia di Amore e Psiche che si dimostra ancora una volta racconto paradigmatico per indagare il mistero in cui il rapporto maschile/femminile è avvolto, come





9. Antonio Canova, *Amore e Psiche (Psyché ranimée par le baiser de l'Amour)*, 1787-1793, marmo bianco, 155 x 168 x 101 cm, Musée du Louvre, Parigi

appare evidente nel quadro di Edward Munch (1907) intitolato ai due amanti posti a specchio uno di fronte all'altra, si giunge infine alla straordinaria interpretazione di Max Klinger di cui è esposto l'intero ciclo incisivo. In sintonia con l'idea wagneriana di "opera d'arte totale", Klinger padroneggia tutte le tecniche artistiche come un maestro rinascimentale: abile disegnatore, traduce una singolare sintesi grafica nell'incisione, ma eccelle anche nella scultura e nella pittura raggiungendo in vita una fama eccezionale. Si dedica con passione alla grafica e nel corso della sua vita realizza quasi quattrocento incisioni suddivise tra quattordici cicli e singoli fogli. L'arte grafica, per la quale Klinger coniò il termine *Griffelkunst* (Arte dello stilo) includeva l'arte del disegno oltre all'incisione, frutto di un "impulso interiore, a cui l'uso di un altro mezzo espressivo toglierebbe intensità e libertà", come afferma nel



10. Gaspare Landi, *Amore e Psiche*, 1789-1794 circa, olio su tela, 96 x 98 cm, Museo Correr, Venezia

suo trattato *Pittura e disegno* (1891). Nell'incisione Klinger riesce a esprimere la sua potenza tecnica e la sua aspirazione a una fusione di suggestioni che lo portano a far convivere mito antico e spirito romantico, a eleggere come suoi maestri Mantegna, Leonardo, Van Eyck, Dürer, oltre a Schongauer e Goya. Indaga quindi nel passato per creare delle opere di sorprendente modernità calate nel presente seppur avvolte in un'atmosfera eternata, indifferente alla contingenza del tempo. Amore e Psiche è la sola opera illustrativa di Klinger che, ispirandosi alla favola di Lucio Apuleio, narra la vicenda nella sua completezza e complessità. I cicli incisorii di Klinger si caratterizzano per una spiccata visionarietà in cui sogno e inconscio si intrecciano per dar vita a visioni di non immediata interpretazione privilegiando l'elemento simbolico rispetto a quello narrativo.



### Le interpretazioni

Quella che, a giudizio di Voltaire, è la più bella favola dell'antichità, ha ispirato nei secoli successivi numerose interpretazioni che a partire dalla versione originaria si inanellano, ponendo ognuna l'accento su messaggi dalle diverse sfumature.

Il recentissimo saggio di Barbara Castiglioni<sup>10</sup> completa e amplifica gli studi condotti da Ugo De Maria, pubblicati nel 1899 nel volume *La Favola di Amore e Psiche nella Letteratura e nell'Arte Italiana*<sup>11</sup>.

Decine di letterati, poeti, scrittori, musicisti sono stati sedotti dalla favola di Apuleio e, come colpiti da una freccia di Amore, non hanno potuto fare a meno di consegnare alla storia la loro visione sulla vicenda dei due amanti, a partire da chi

si è focalizzato sul tema dell'*elevatio animae*, e quindi del viaggio che ognuno percorre identificando quell'amore con l'amore divino. "La favola è stata interpretata in tutti i modi possibili, – spiega Castiglioni – ma il suo significato resta misterioso come la sua origine: una metafora del viaggio dell'anima che Apuleio, *philosophus platonicus*, avrebbe scritto alla maniera di Platone e dei suoi «miti» o un simbolo della rinascita nella morte mistica dei Misteri di Iside? La prova dello strapotere della Fortuna, o quella dei danni della *curiositas*? L'idea che amore e conoscenza coincidano, o «solo» incantevole intrattenimento? Il viaggio di Psiche-anima, o la crescita di Cupido, che scopre sé stesso e la necessità dell'unione tra desiderio fisico e spirito, tra corpo e anima? O forse un eccentrico, ironico modo per descrivere l'incontro impossibile con il divino, raccontato nei termini di una sensualità esaltata, di un'unione fisica insaziabile, che simboleggiano l'estasi mistica?"<sup>12</sup>.

L'esegesi della *fabella* ha attratto uno stuolo di pensatori: Fulgenzio ha posto l'accento sulla dicotomia tra corpo e anima, Boccaccio vi riunisce la lettura cristiana a quella platonica, Molière e Fontenelle mettono in risalto l'esaltazione della voluttà, La Fontaine l'illusione sulla realtà, Baudelaire la "démoniaque curiosité" di Psiche, Pascoli legge il viaggio di Psiche come il cammino dell'anima verso la morte, mentre Calvino evidenzia la precarietà dell'amore provato dall'assenza<sup>13</sup>. Nel suo testo Castiglioni approfondisce le interpretazioni di Apuleio da parte di La Fontaine, Keats, Heine, Leopardi, Pascoli, Cvetaeva e ricorda come anche in ambito musicale e teatrale la storia di Apuleio abbia ispirato i più grandi, da Molière a Quinault, da Corneille a Lully, fino a *Il flauto magico* di Mozart e alle opere di Schikaneder, César Frank, Debussy.

C'è di più. L'anima di Psiche si staglia nei pensieri di Leopardi consegnati all'intimità dello *Zibaldone* il 10 febbraio 1821, un'anima secondo il poeta "che era felicissima senza conoscere, e contentandosi di godere, e la cui infelicità provenne dal voler conoscere". Leopardi tende quindi un filo tra la figura di Psiche e l'Eva biblica nell'atto di cogliere il frutto del sapere.

Non c'è decennio nell'avvicinarsi dei secoli in cui Amore e Psiche non abbiano influenzato un dipinto, un verso, una riflessione filosofica, un componimento

11. Pompeo Batoni, *Le nozze di Amore e Psiche*, 1756, olio su tela, 85 x 119 cm, Gemäldegalerie - Staatliche Museen zu Berlin, Berlino

musicale, un balletto un romanzo, o anche solo un cenno, come nel grande politico di Leonardo Dudreville, *Amore discorso primo* (1924), dove in un punto centrale e ben visibile della stanza in cui il pittore ambienta la scena è collocata una statuetta che riproduce l'*Amore e Psiche* canoviano sullo sfondo di uno specchio. Un caso o una scelta ben ponderata per accennare con dei riferimenti simbolici ai giochi dell'amore tra mascheramento, passione e struggimento?

È troppo ambizioso raccogliere la complessità dei riferimenti ad Apuleio per completare un repertorio che abbracci tutte le arti, basti pensare che, ancora in letteratura, Alberto Savinio aveva dedicato al mito di Amore e Psiche il racconto *La nostra anima* (1944). Con queste parole ci consegna la sua teoria sul sentimento più potente che anima l'uomo: "Amore è nemico di amore. Da amore nasce la vita, ma assieme nasce l'antivita. Tutto che di male è nel mondo, viene dall'amore che spinge gli uomini a unirsi per generare. Creda a me che sono Psiche ossia l'anima liberata dall'amore. Solo alla fine di ciò che gli uomini chiamano amore, il vero amore nascerà"<sup>14</sup>. Nel 1950, Savinio darà alle stampe, per le Editions Première, il libro intitolato *Psyché*, con copertina illustrata da Max Ernst. Nella letteratura contemporanea, con Apuleio si sono misurati anche Sibilla Aleramo nel *Dialogo con Psiche* (1910, ma inedito fino al 1991) e nel poemetto in versi *Alla Psiche del Museo di Napoli*<sup>15</sup>, e infine Raffaele La Capria, che intitola un suo romanzo *Amore e Psiche*<sup>16</sup>. Al termine di questa rapida carrellata sembra suggestivo citare il drammaturgo tedesco Patrick Süskind.

La favola di Apuleio è evocata da Süskind nel romanzo *Il profumo* (1985) che ha per protagonista Jean-Baptiste Grenouille, nato in un quartiere povero e maleodorante di Parigi, abbandonato dalla madre infanticida e dotato di un olfatto straordinario, incapace di provare sentimenti e totalmente privo di un proprio odore personale. Una storia che va raccontata. Diviene apprendista nella profumeria parigina di Giuseppe Baldini dopo averlo convinto delle proprie capacità riproducendo, anzi migliorando, avvalendosi solo del suo olfatto, il famoso profumo "Amore e Psiche" creato da Pelissier, profumiere rivale di Baldini. Grenouille realizza profumi prestigiosi, quando è attratto dall'odore di una

fanciulla che uccide per estrarre la sua essenza, l'anima. Per affinare la sua tecnica si trasferisce prima a Montpellier, poi a Grasse, dove apprende l'arte dell'*enfleurage* presso un prestigioso laboratorio di profumiere. Qui incontra un'altra fanciulla dall'odore meraviglioso e decide che sarà lei l'ingrediente necessario per completare il profumo che sta creando per costringere gli altri ad amarlo e idolatrarlo. Altre ventiquattro ragazze vengono assassinate da Grenouille che viene finalmente arrestato, ma riuscirà a sfuggire alla morte presentandosi il giorno dell'esecuzione con addosso una goccia del suo profumo. La folla si abbandona all'amore, a una passione sfrenata, provocata da quel profumo inebriante, ma Grenouille è indifferente agli uomini e alla vita. Torna nel quartiere malfamato di Parigi dove era nato e cosparsosi del suo profumo si lascia dilaniare e divorare da un gruppo di malviventi attratti da quel distillato di odori. La favola di Amore e Psiche seduce come il profumo cui dà vita Grenouille.

### **Psiche contemporanea**

La storia di Psiche rappresenta un *unicum* nella narrazione mitologica e le sue emozionanti vicende, così come i messaggi che custodisce, valgono ancora oggi se riportati nel contesto della nostra contemporaneità, capaci come sono di innescare vivi motivi di confronto su temi di natura sociale e psicologica di forte pregnanza. Molti artisti hanno fatto della citazione ai grandi maestri e all'antico il fulcro della propria ricerca. Hanno saputo interpretare la pittura del passato attivando una riflessione sull'opera d'arte come dispositivo, incentrando la loro poetica sui meccanismi che regolano la nostra percezione. Per proiettare questo progetto espositivo nella contemporaneità sono state scelte tre opere create da Andrea Facco, Andrea Mastrovito e Omar Galliani.

Facco ha una particolare vocazione per la messa a fuoco dei trucchi del mestiere dell'artista: il quadro nel quadro, l'idea del *d'après* come omaggio ai maestri, le riflessioni sull'*atelier* quale luogo misterioso della creazione, l'attenzione agli strumenti del fare artistico sono i temi privilegiati del suo operare. Per questo pro-

getto espositivo Facco ha scelto di rendere omaggio a una tela di Dosso Dossi, *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù*, databile al 1523-1524, conservato nel Castello di Wawel di Cracovia. Rappresenta il padre degli dèi intento a dipingere le ali delle farfalle che si stagliano su un cielo azzurro. Facco veste i panni di Giove, interpreta il demiurgo sia in quanto artista che in quanto dio e realizza, calcolandone le esatte proporzioni il quadro nel quadro, presentandolo in mostra con il titolo *La tela di Giove*. Ad esso accosta un'altra opera intitolata *Le farfalle di Giove*, appartenente alla serie delle sue cartoline affrancate e spedite con un francobollo dipinto da lui stesso, talmente perfetto da ingannare le Poste italiane. Il rischio che la *performance* non vada a buon fine e che il sistema postale non validi il francobollo distruggendo inconsapevolmente un'opera d'arte è però molto alto. In questo caso la cartolina che rappresenta il dipinto di Dossi è stata spedita con un francobollo totalmente inventato da Facco che raffigura la farfalla sospesa sulla testa di Psiche nel capolavoro di François Gérard.

*Psyche Revived by Cupid's Kiss* (2024) è l'ultimo tassello della serie di *lightbox* che Mastrovito ha iniziato a ideare nel marzo 2024, recuperando custodie vuote e trasparenti di oggetti e dispositivi finalizzati alla narrazione. Involucri di audiocassette, VHS, diapositive, CD, mini-cd, blu-ray, DVD, schede di memoria, hard disk si stratificano e vengono composti fino a corrispondere esattamente alla sagoma di libri e riviste che l'artista vuole citare, intrecciando il loro senso con le copertine riprodotte tramite una matita grassa litografica che, traccia dopo traccia, passaggio dopo passaggio, cancella gli scassi fra le varie custodie. Il disegno diviene il collante che, tramite un'illusione ottica unisce in una sola immagine i diversi supporti frammentati.

Trasparenti come le vetrate nelle chiese che narravano per parole e immagini, anche questi quadri trasmettono messaggi diversi enfatizzando le infinite possibilità del disegno, primo passaggio nel processo di trasformazione dall'idea alla realtà, e soprattutto tecnica prediletta da Mastrovito che la declina mischiandola ad altre, dall'animazione al frottage, dall'intarsio alla *performance*, dal collage all'installazione. Ispirata da questo progetto espositivo e per esso appositamente creata, l'opera

*Psyche Revived by Cupid's Kiss* rielabora una copertina della rivista americana "Playboy" creata *ex novo* sfruttando la plasticità surreale ed erotica del celebre marmo *Amore e Psiche* di Canova. I titoli e gli slogan sovrimpresi sono tratti sia da veri numeri di "Playboy" ("World-class playmates from our far-flung empire") che da articoli online in cui arte e sessualità valgono come specchietti per le allodole ("The art of sex: over 69 simulating suggestions to arouse the artist in you" e, appunto, la frase che dà il titolo all'opera: "Psyche revived by Cupid's kiss"). L'utilizzo di VHS, CD, DVD, schede dati è un chiaro rimando al passaggio dal cartaceo al video che la pornografia fece dagli anni Ottanta in poi.

Seguendo un processo messo in atto sovente da Mastrovito attraverso il disegno che sovrasta gli oggetti unificandoli e, in questo frangente, gli slogan ammiccanti che rimandano a diversi piani di lettura, l'opera mette in crisi la percezione dello spettatore, scovando punti di contatto tra binomi di opposti quali falso/vero, unito/diviso, pudico/osceno, aulico/volgare, chiamando in causa la relazione tra sessualità, politica e mondo dell'informazione.

La mostra si chiude con il lavoro di Galliani in cui romanticismo e trascendenza convivono come appare nel dittico *Un Mantra per Amore e Psiche* del 1999, realizzato in parte a matita su tavola e in parte con oro in foglia e incisione a bulino. Il visitatore abbandona la mostra con l'immagine del momento forse più intenso della favola di Amore e Psiche, l'attimo che precede il bacio dei due amanti, l'istante che aveva affascinato anche Canova. Ma se nella composizione dello scultore neoclassico il volto di Amore sovrasta quello di Psiche, abbandonata nella sensualità dell'abbraccio e come rapita dal sentimento, in quella di Galliani è la fanciulla a dominare sul volto del dio che la guarda incantato in attesa di quel bacio, mentre lei afferra dolcemente, seppur con decisione, il volto dell'amato, lo sguardo abbassato sulle sue labbra.

Forte è il contrasto tra le gradazioni di grigio antracite della matita e la luminescenza dell'oro in foglia che proietta la mente in una dimensione divina, appunto, in cui il senso assoluto del sentimento d'amore, capace di superare le avversità, così come le differenze sociali e di genere trova la sua dimensione d'eternità.



<sup>1</sup> I *Metamorphoseon libri* di Apuleio furono riscoperti intorno agli anni 1355-1357 nel monastero benedettino di Montecassino dal letterato Zanobi da Strada e da Giovanni Boccaccio, stampati per la prima volta a Roma nel 1469 dai prototipografi Sweinheim e Pannartz, poi ripubblicati con il corredo del commento dell'umanista e filologo Filippo Beroaldo. È grazie a Ercole I d'Este, duca di Ferrara dal 1471, che viene promossa una vera e propria campagna di volgarizzamenti che coinvolge anche la favola di Apuleio ad opera di Matteo Maria Boiardo. Cfr. M. Acocella, *L'Asino d'oro nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche*, Ravenna 2001.

<sup>2</sup> M.A. Danziger, *Mito in psicoterapia*, Roma 2019, p. 7.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> J. Hillman, *Il mito dell'analisi*, Milano 1979, p. 19.

<sup>5</sup> Danziger 2019, p. 18.

<sup>6</sup> E. Neumann, *Amore e Psiche. Un'interpretazione nella psicologia del profondo*, Roma 1989, p. 63.

<sup>7</sup> Neumann 1989, p. 65.

<sup>8</sup> La ricetta per produrre gli specchi fu protetta nei secoli come un segreto di stato dalle diverse maestranze. Dal Cinquecento dominò su tutta Venezia con i maestri vetrai di Murano, costituiti in corporazione nel 1569, in grado di fabbricare un vetro dalla trasparenza cristallina. La Serenissima ebbe il monopolio sulla produzione di specchi fino al 1665, quando subentrò la concorrenza delle manifatture reali francesi, volute dal ministro Colbert che riuscì a trasferire da Venezia gli artigiani detentori di un sapere assimilabile alle conoscenze di un alchimista. Fino al XVIII secolo i perfetti e purissimi specchi veneziani a vetro soffiato raggiungevano poco più di un metro di ampiezza.

<sup>9</sup> La Galleria degli Specchi di Versailles venne presentata nel 1682 e destò immenso stupore per l'amplificazione dello spazio che riusciva a creare producendo una sensazione di moltiplicazione infinita nella percezione dei pochi privilegiati che vi potevano accedere. Dobbiamo però attendere il 1700 perché la nuova manifattura di Saint-Gobain riesca a produrre uno specchio colato alto 2,70 metri per uno.

<sup>10</sup> Cfr. *Amore e Psiche. L'enigma dell'amore*, a cura di B. Castiglioni, Venezia 2024.

<sup>11</sup> Cfr. U. De Maria, *La Favola di Amore e Psiche nella Letteratura e nell'Arte Italiana. Con Appendice di Cose Inedite*, Bologna 1899.

<sup>12</sup> Cfr. *Amore e Psiche* 2024, p. 8.

<sup>13</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 7-53.

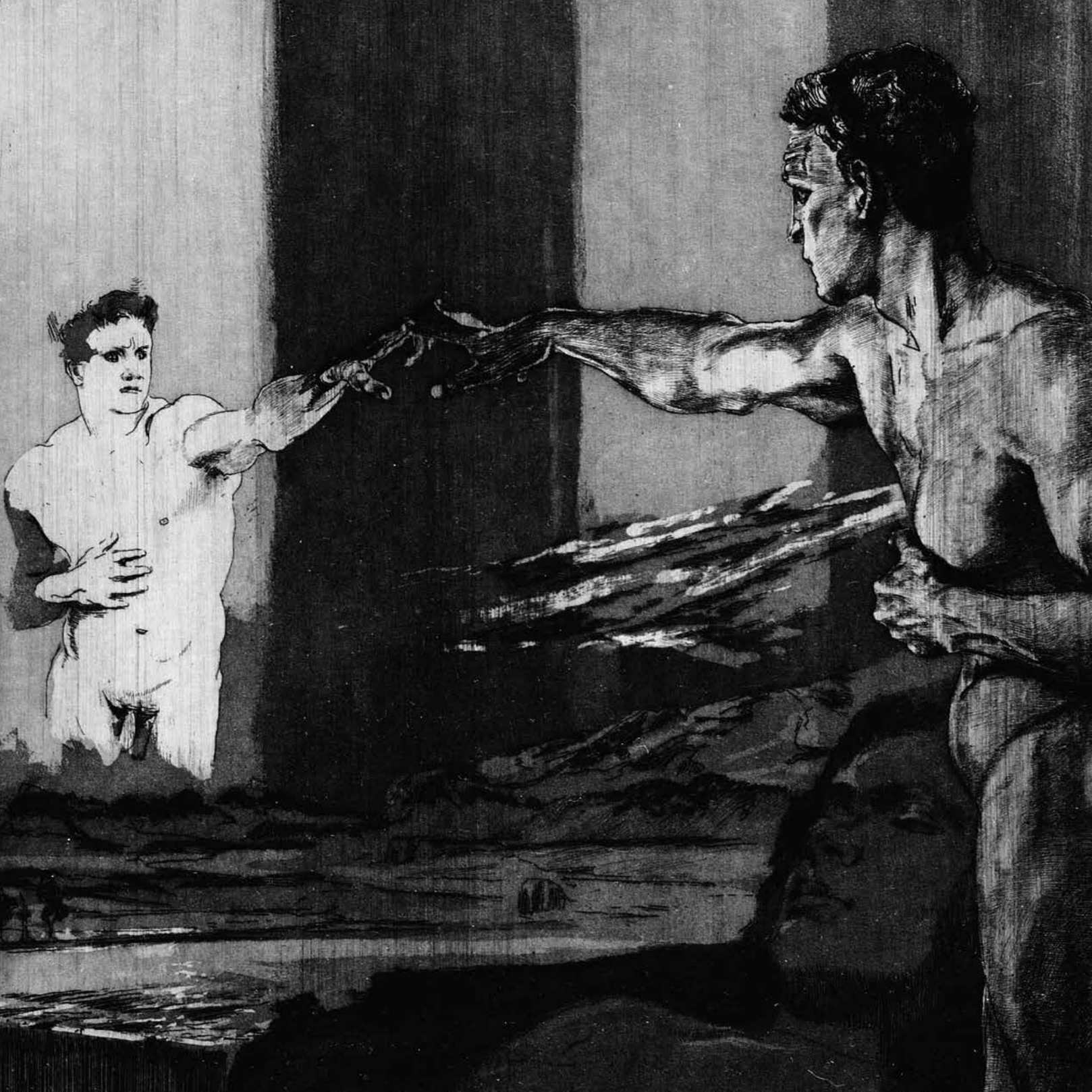
<sup>14</sup> A. Savinio, *La nostra anima*, Milano 2014, p. 66.

<sup>15</sup> S. Aleramo, *Dialogo con Psiche*, a cura di B. Conti, Palermo 1991.

<sup>16</sup> R. La Capria, *Amore e Psiche*, Milano 1979.

## Bibliografia

U. De Maria, *La Favola di Amore e Psiche nella Letteratura e nell'Arte Italiana. Con Appendice di Cose Inedite*, Bologna 1899; A. Savinio, *Psyché*, Parigi 1950; J. Hillman, *Il mito dell'analisi*, Milano 1979; R. La Capria, *Amore e Psiche*, Milano 1979; E. Neumann, *Amore e Psiche. Un'interpretazione nella psicologia del profondo*, Roma 1989; Max Klinger, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 17 marzo - 16 giugno 1996), a cura di B. Buscaroli Fabri, Ferrara 1996; M. Acocella, *L'Asino d'oro nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche*, Ravenna 2001; S. Melchior Bonnet, *Storia dello specchio*, Dedalo, Bari 2002; L. Felici, *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia 2005; M. Mirolla, *Amore e Psiche. Storyboard di un mito*, Milano 2008; Max Klinger. *L'inconscio della realtà*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Fava, Palazzo delle Esposizioni, 25 settembre - 14 dicembre 2014), a cura di P. Giovanardi Rossi, F. Poli, Bologna 2014; A. Savinio, *La nostra anima*, Milano (1944) 2014; C. Mizzotti, *Amore e Psiche e la stratificazione di interpretazioni e riscritture: un percorso alla scoperta della complessità della letteratura*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti* (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma 2014; M.A. Danziger, *Mito in psicoterapia*, Roma 2019; U. Galimberti, *Paesaggi dell'anima*, Milano 2023; *Amore e Psiche. L'enigma dell'amore*, a cura di B. Castiglioni, Venezia 2024.



## Alla soglia dello specchio

Andrea Pinotti

*Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu plus  
avant de renvoyer les images.*

Jean Cocteau

## Il naso al retrovisore

Un dolorino nella narice. Comincia così, per capire quale ne sia la causa, la discesa nella follia di Vitangelo Moscarda: davanti allo specchio. Il protagonista di *Uno, nessuno e centomila* si specchia per esplorarsi il naso. Ma la moglie, divertita nell'osservarlo ispezionarsi, gli fa: "Credevo ti guardassi da che parte ti pende". Una asimmetria mai riconosciuta fino ad allora. In fondo, che cosa ci sarebbe di strano? Siamo portati a notare i difetti degli altri e a non accorgerci dei nostri. Eppure... Questa apparentemente insignificante epifania di un piccolo difetto fisico, del quale non aveva mai preso coscienza, innesca nel Moscarda un inarrestabile processo di ossessiva auto-osservazione che lo trascina nell'abisso. Pirandello accompagna lui e noi lettori in quello che chiama l'"inseguimento dell'estraneo": il tentativo disperato di cogliere, nell'immagine riflessa che gli offrono nello spazio privato gli specchi di casa, quell'estraneo che nello spazio pubblico tutti conoscono così bene; tutti, tranne il diretto interessato.

Semberebbe, a prima vista, un compito tutto sommato fattibile: una ricognizione sistematica del proprio corpo così come gli viene restituito fedelmente da una superficie specchiante. Ma Vitangelo (Gengè, come lo chiama la moglie Dida) comprende subito che un conto è vivere, un conto è guardarsi vivere: nello scrutarsi attento in immagine viene a perdersi quella spontaneità dei gesti, quella naturalezza delle espressioni che sono invece del tutto accessibili allo

Max Klinger, "Della morte. Seconda parte" Opus XIII, (foglio 3), *Philosoph (Filosofo)* (dettaglio), 1910, acquaforte e acquatinta, 49,4 x 33,1 cm, Collezione Emanuele Bardazzi, Scandicci (Firenze)

sguardo altrui quando si posa su di noi mentre facciamo e brighiamo. Lo specchio, dunque, anche quando è piano è deformante.

Eppure, proprio in questo consiste l'esperimento di Gengè: vorrebbe vedere se stesso per così dire da fuori, come gli altri lo vedono, cogliendo l'immediatezza del suo vivere spontaneo, senza mediazione. Ma nessuna riflessione (nel senso dello specchio) sarebbe possibile senza riflessione (nel senso del rivolgersi consapevole ai propri atti). L'altro da me che mi guarda dallo specchio, e che sono pur sempre io, è veduto da me appunto come altro. Non posso vedermi vivere. Cioè vedermi come soggetto. Posso solo vedermi come oggetto. Il soggetto esiste solo per gli altri, che lo possono cogliere mentre vive: ma ciascuno lo coglie a modo suo, franto nel caleidoscopio degli sguardi.

Pirandello pubblica queste pagine nel 1926. Dieci anni dopo, al XIV Congresso internazionale di Psicoanalisi tenutosi a Marienbad, Jacques Lacan presenta la prima versione (andata perduta) della celeberrima teoria dello stadio dello specchio, che avrebbe successivamente completato in un saggio del 1949.

Lacan attira l'attenzione su un'esperienza infantile di cruciale importanza: il bambino (in un periodo che va dai sei ai diciotto mesi circa) giubila quando riconosce il proprio corpo allo specchio come suo e come un intero. Il cucciolo d'uomo – che nasce prematuro e non autosufficiente – impara a cogliersi come un soggetto unitario perché si percepisce nella propria immagine riflessa, instaurando un gioco di corrispondenza fra i propri gesti e quelli restituiti dallo specchio. Al di qua dello specchio, il corpo dell'infante risulta frammentato, i suoi organi sono scoordinati: Lacan definisce tale situazione frustrante come propria del soggetto (*je*). Al di là dello specchio, il bambino appare uno, un vero e proprio io (*moi*): l'oggetto che la superficie riflettente gli restituisce è una figura unitaria, che assume nel suo complesso un senso altro, non riconducibile alla somma delle parti che la compongono. Ritroviamo qui un primo punto di convergenza con le meditazioni pirandelliane: l'io (*je*) come soggetto perviene a se stesso solo come complemento oggetto, come me (*moi*) percepito.

Lacan non solo insiste sul fatto che l'io può cogliersi solo come altro dell'io,

come *me*, nello spazio virtuale dello specchio; ma sottolinea anche e soprattutto che tale coglimento è possibile solo attraverso la mediazione dell'*immagine* esterna. La coscienza di sé non può prodursi se non tramite una superficie che consenta tale esteriorizzazione. Con buona pace della presunta interiorità della coscienza, che la nostra tradizione culturale ci abitua a concepire come un "dentro", è solo là "fuori", nell'esteriorità dello specchio, che vi perveniamo. Mi piace immaginare, senza poter addurre alcuna prova documentaria al riguardo, che Lacan abbia pensato di intraprendere questa pista di ricerca dopo essersi visto riflesso in uno di quegli specchi a figura intera stile Impero, che a partire dal primo Ottocento francese venivano appunto chiamati *psyché*.

L'*imago* del corpo intero che si forma sulla superficie dello specchio ha già raggiunto quell'unitarietà che l'infante ancora non padroneggia: nella sua virtualità, essa rappresenta un io ideale, nel quale il soggetto si identifica ma al quale non potrà che approssimarsi all'infinito, non riuscendo mai a raggiungerlo e a coinciderci. Dunque, non posso avermi se non in immagine; ma non sarò mai adeguato a tale immagine. Questa tensione avvia una serie di proiezioni in immagini di sé (fantasmi o doppi) che mi accompagneranno per tutta la vita, senza mai potersi stabilizzare: sarò costretto a passare senza posa di identificazione in identificazione, alienandomi nel tentativo di raggiungere un'immagine ideale che non potrò mai pienamente conseguire.

L'immagine dell'io idealizzato può assumere nei diversi periodi dell'esistenza le sembianze del padre, del fratello, della sorella, di figure di altre persone... La serie interminabile delle progressive identificazioni ci fa capire come lo stadio dello specchio costituisca la chiave di volta non solo del processo in cui il soggetto diventa soggetto, ma anche, in modo indistricabile da quello, dell'istituirsi delle relazioni intersoggettive. Il soggetto, per ritornare a Pirandello, è uno, ma in realtà nessuno se non scomposto nei centomila sguardi che lo costruiscono come tale. E che, aggiunge Lacan, vogliono qualcosa da lui. Il "desiderio dell'Altro" va infatti inteso nella duplice accezione – oggettiva e soggettiva – del genitivo: il soggetto desidera essere l'Altro (quell'io ideale nel

quale si identifica); e questo Altro desidera che il soggetto sia in questo o in quest'altro modo.

Vi è però un punto fondamentale sul quale le prospettive di Pirandello e di Lacan, fin qui convergenti in molti aspetti, divergono radicalmente. “Ma sì, caro. Guardatelo bene: ti pende verso destra”, dice la moglie a Gengè. Ed è “a destra” che il povero Moscarda si vede piegare il naso. Eppure, sappiamo bene che fra le proprietà degli specchi si annovera quella di mantenere inalterati i rapporti di alto/basso, ma non quelli di destra/sinistra: se mi guardo nell'immagine speculare, e sollevo il braccio sinistro, l'altro me che mi guarda dallo specchio solleverà il suo braccio destro (al polso del quale avrà spostato l'orologio che io tengo al sinistro). Se contemplo il mio volto allo specchio, non vedrò la mia faccia come la vedono gli altri, bensì una faccia contro-lateralizzata. Ce ne rendiamo facilmente conto se, mentre stiamo guidando, guardiamo nello specchietto retrovisore il volto di una persona che ci è familiare: le piccole asimmetrie (appunto, ad esempio, un naso che piega un poco a destra), di cui abitualmente non ci accorgiamo poiché vi siamo da tempo assuefatti, vengono immediatamente rilevate nell'inversione laterale operata dall'immagine speculare, e il volto altrimenti noto e consueto ci appare deformato in una strana smorfia espressiva.

Lacan (peraltro conosciuto per essere un guidatore spericolato) lo sa bene, al punto che parla espressamente di una “discordanza” provocata dall'inversione destra/sinistra. Non posso fare altro che conoscermi oggettivandomi nella mia immagine, ma questa conoscenza è sempre inevitabilmente un misconoscimento (*méconnaissance*). Non corrisponde davvero a quel che gli altri vedono di me.

### **Le lacrime di Narciso**

Sono partito dalla prima metà del Novecento, con Pirandello e Lacan. Ma avrei potuto prendere come punto di avvio un momento molto precedente, che ad-

dirittura si perde nelle nebbie del mito, impenetrabili alla cronologia storica. Quello che la psichiatria prima e la psicoanalisi dopo hanno chiamato “narcisismo” – una specie di auto-erotismo che dall'ammirazione insistita del proprio corpo allo specchio si evolve in un investimento libidinale riflessivo, che finisce per sostituire all'altro il sé – deve il suo nome a Narciso, il leggiadro giovane che, declinando le profferte amorose di fanciulli e fanciulle, si innamora perdutamente della propria immagine riflessa dalla superficie di uno stagno.

Senza ricorrere a eufemismi, Pausania ha bollato questa leggenda come “idiotia”, osservando come sia inverosimile credere che un giovane di quell'età possa non rendersi conto della natura di immagine del suo oggetto d'amore: una sorta di infante lacaniano che non è mai riuscito a conseguire lo stadio dello specchio. Eppure, proprio nel racconto del passaggio dalla inconsapevolezza alla consapevolezza risiede il momento forse più intenso della storia, così come ci viene restituita nella variante più celebre, quella che Ovidio consegna al III libro delle *Metamorfosi*. Sono infatti due le fasi cruciali del processo: nella prima, Narciso interpella l'innamorato come un altro, al quale si rivolge in terza, poi in seconda persona: “Egli mi piace e lo vedo, ma quel che vedo e mi piace non riesco a raggiungere. [...] Chiunque tu sia, vieni qui all'aperto! Perché, fanciullo unico, mi inganni o dove fuggi quando ti desidero?” (vv. 445-455). Nella seconda, Narciso si rende amaramente conto di essere quel fanciullo sotto forma riflessa, e passa alla prima persona: “Ma questo sono io! L'ho capito: né mi inganna la mia immagine: brucio d'amore per me stesso, suscitando e subendo la fiamma d'amore” (vv. 463-465).

Noi lettori già lo sapevamo, addirittura una trentina di versi prima: Ovidio aveva spoilerato, chiamando Narciso “credulo”: “Codesto fantasma che tu vedi è il riflesso della tua immagine” (v. 434). Il Narciso *ingenuo*, che non capisce né di essere l'oggetto del proprio desiderio né di essere l'origine di un'immagine, si evolve dunque in un Narciso *consapevole*, capace di riconoscersi nel riflesso, e di riconoscere al contempo di trovarsi di fronte all'immagine di sé: al Sé come immagine. Marchiando come “idiotia” la sua iniziale ingenuità, Pausania – che scrive un



secolo e mezzo dopo Ovidio – sembra non mettere più a fuoco il fatto che l’incapacità di Narciso nel discernere fra immagine e realtà non dipende da un suo difetto percettivo o cognitivo, bensì dallo stesso dio dell’amore: è Eros a ottundere la coscienza del giovane per vendicarsi della sua tracotanza, che lo aveva indotto a respingere i suoi spasimanti.

Il passaggio dall’ingenuo al consapevole è reso possibile da un effetto corporeo della disperazione provata nel non riuscire a raggiungere l’amato: Narciso piange, “intorbidando l’acqua con le lacrime; la superficie della fonte così smossa oscurò l’immagine e quello, vedendola scomparire, ‘dove fuggi?’ – esclamò” (vv. 474-475). Se prima del pianto lo specchio acqueo era trasparente, e non veniva percepito come supporto per l’immagine riflessa (non veniva cioè colto nella sua natura di specchio, e l’amato pareva una persona reale), la perturbazione causata dalle lacrime che colpiscono la superficie lo rivela in tutta la sua opacità, esibendone la funzione di supporto, e di conseguenza la natura iconica dell’oggetto d’amore. Il contrasto, dunque, fra il Narciso ingenuo e il Narciso consapevole corrisponde a due antitesi: quella che si istituisce fra effetto di *trasparenza* ed effetto di *opacità* del *medium* specchio; e quella che divarica *presenza reale* e *rappresentazione iconica*.

Alle due fasi – ingenua e consapevole – segue la tragica terza, la morte. Narciso si lascia perire sulla riva, e dalla decomposizione del suo bel corpo nascono quei meravigliosi fiori bianchi e gialli che ancora oggi chiamiamo con il suo nome, e che una tradizione che annovera fra gli altri Plinio e Clemente Alessandrino associa etimologicamente a *narkè*, la narcosi, il torpore. Non era forse intorpidimento dei sensi e dell’intelletto quella condizione che impediva a Narciso di riconoscersi allo specchio?

La morte non è tuttavia la fase conclusiva di questa ossessiva vicenda di specchiamento: Ovidio ci racconta che, una volta accolto agli inferi, Narciso continuava a guardarsi nell’acqua dello Stige... Ma è proprio sul modo di andarsene che occorre soffermarsi. Come tutte le leggende che si rispettino, anche quella del fanciullo innamorato di sé contempla diverse varianti. In quella declinata

dal filosofo Plotino (che neppure lo nomina espressamente, ma solo vi allude), Narciso si tuffa per abbracciare il proprio amato, e muore annegato.

Non solo, allora, le sue lacrime, ma tutto il suo corpo si immerge nello specchio, per trovarvi la propria triste fine. Nel quadro concettuale neoplatonico, la morale è chiara: si faccia attenzione ai rischi fatali che si corrono a inseguire mere parvenze, realtà apparenti e fantasmatiche, invece di orientarsi alle uniche vere realtà, quelle proprie delle idee. Oggi, in un’epoca in cui l’immersività è diventata una specie di imperativo categorico – ogni esperienza deve essere immersiva (dalla didattica, al giornalismo, alle mostre d’arte) – dovremmo forse fare tesoro di quell’antico ammonimento? Quando ci tuffiamo in mondi sintetici alternativi, quali quelli ai quali ci tele-trasportano i caschi di Realtà Virtuale, non corriamo il pericolo di confondere immagine e realtà? Di annullare – narcotizzati dal potente dispositivo digitale – quella giusta distanza che ci consente di distinguere fra presenza e rappresentazione? Di far collassare l’uno sull’altro il mondo al di là e al di qua dello specchio?

Oppure, non è proprio questo il gioco che ci piace fare? Indugiare sulla *soglia* che separa e al contempo congiunge la realtà e l’immagine, la presenza e la rappresentazione, per capire fino a che punto possiamo spingerci nel confonderla senza perdere tuttavia quell’ultimo appiglio che ci consente di ripristinarla? In fondo, non è forse questo stato uno dei principi cardine che, ben prima della VR, ha appassionato gli artisti visivi? Pensiamo alla tradizione della pittura illusionistica, il cosiddetto *trompe l’œil*, che appunto ingannando l’occhio annulla (narcotizza) la nostra consapevolezza di essere di fronte a un’immagine, che scambiamo per una cosa reale. O al congegno della prospettiva rinascimentale, che ci presenta la doppia dimensione della superficie pittorica come se fosse “bucata” (lo diceva Giorgio Vasari) e percorribile in profondità. Non è stato forse proprio uno dei massimi artisti-teorici del Rinascimento, Leon Battista Alberti, ad affermare che proprio Narciso sia stato l’inventore della pittura? “Che dirai tu essere dipingere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte?”

Se lo specchio è origine e metafora fondativa della pittura – come aveva proposto già Platone, paragonando gli artisti imitativi a riproduttori del mondo che fanno ruotare attorno a sé delle superfici riflettenti –, allora dobbiamo pensare che ogni dipinto che esibisca uno specchio sia la concretizzazione di tale metafora e l'esposizione di tale origine: cioè che ogni pittura con specchi sia una sorta di *meta-pittura*, una pittura che oltre a raccontarci di Veneri e Maddalene e anonime signorine che si guardano allo specchio, sia pittura riflessiva e auto-riflettente, che rifletta cioè su di sé e sul proprio operare.

### **Alice a doppio senso**

“Vietato oltrepassare. Pericolo di morte”. Alice non ha voluto ascoltare l'antico monito. Anzi. Nel sequel *Attraverso lo specchio*, che prosegue le avventure nel paese delle meraviglie, l'eroina di Lewis Carroll oltrepassa intrepida la soglia che separa il mondo del di qua dal mondo del di là: “Facciamo finta che ci sia un modo di entrare – propone alla sua micina Kitty –. Facciamo finta che il vetro sia diventato morbido come nebbia, e che possiamo passare dall'altra parte. Ecco, guarda: sta diventando una specie di brina, proprio in questo momento, te lo dico io! Andare di là sarà facilissimo...”. Ma la finzione si tramuta subito in realtà, il vetro si ammorbidisce per lasciarla passare, e con un balzo leggero Alice si trova dall'altra parte del vetro, atterrando nella stanza dello Specchio: “È uguale al nostro salotto, solo che le cose sono all'incontrario... E poi i loro libri sono un po' come i nostri, solo che le parole vanno per l'altro verso”. Oltre all'inversione, molto altro di strano accade nel mondo di là dallo specchio: i pezzi degli scacchi sono animati, la Regina Bianca è smemorata nei riguardi del passato, ma può ricordarsi eventi futuri...

Il mondo speculare è insieme esattamente lo stesso, e al contempo totalmente diverso: un'esperienza straniante, che già Alberti e Leonardo avevano messo a fuoco, quando consigliavano agli aspiranti pittori di guardare i propri quadri allo specchio: sono gli stessi, eppure sembrano dipinti da altri, e grazie a questo

processo di straniamento l'artista può meglio rendersi conto degli errori che ha commesso.

Alla fine di una serie di mirabolanti peripezie, Alice ritornerà di qua dallo specchio. Con un dubbio non da poco: le avrà davvero vissute, quelle avventure, o solo sognate? Già quando era ancora di là dallo specchio, le era stato istillato il sospetto di essere soltanto una cosa dentro il sogno del Re Rosso. Ora, ritrovandosi col suo gatto che le fa le fusa, le viene da pensare di esser stata lei ad aver sognato tutto. Nell'ultimo capitolo, intitolato appunto “Chi l'ha sognato?”, Carroll lascia la sua protagonista (e il lettore con lei) nel dubbio: “Bisogna che sia stata io o il Re Rosso. È vero che lui faceva parte del mio sogno... ma anche io del suo!”.

Le immagini dei sogni – lo notava già Aristotele nei *Parva naturalia* – sono simili alle forme riflesse in uno specchio d'acqua. E un grande maestro di sogni e di specchi come Jorge Luis Borges amava ricordare la storia di Chuang Tzu, che sognò di essere una farfalla e al risveglio non era più sicuro di essere un uomo che aveva sognato di essere una farfalla o una farfalla che sognasse di essere un uomo. Borges ci racconta anche di un episodio sorprendente avvenuto ai tempi dell'Imperatore Giallo: a quell'epoca, il mondo degli specchi e il mondo degli umani erano diversi, ma comunicanti, si poteva passare senza difficoltà dall'uno all'altro. Finché una notte fatale il popolo dello specchio invase la terra. Solo dopo sanguinose battaglie e il dispiego di magici sortilegi, le forze dell'Imperatore Giallo ebbero la meglio: ricacciarono le armate speculari di là dallo specchio, le imprigionarono nel loro mondo e le condannarono a ripetere servilmente tutti i gesti degli umani. Verrà tuttavia un giorno – profetizza Borges – in cui si emanciperanno da questa schiavitù, smetteranno di imitarci, e torneranno finalmente liberi.

Questa fantasia ci presenta due temi distinti – ma strettamente interconnessi – che sono stati infinitamente variati nella storia della letteratura, delle arti, del cinema. Il primo tema segna una fondamentale differenza rispetto alla leggenda del Narciso immersivo: se questi si tuffa nella propria immagine in un

movimento *unidirezionale* che lo porta dalla realtà alla sua rappresentazione (per trovarvi infine la morte, almeno nella versione plotiniana), nella storia raccontata da Borges, come anche nell'*Alice* di Carroll, si verifica un movimento *bidirezionale*, che ammette un andirivieni dal mondo reale al mondo virtuale e viceversa. Il secondo tema contesta una proprietà fondamentale dell'immagine speculare: quella di dipendere dalla presenza dell'oggetto che si trova di fronte alla superficie riflettente; se l'oggetto si sposta fuori dalla portata dello specchio, la sua immagine sparisce. Che cosa accadrebbe, immagina Borges, se l'immagine riflessa si affrancasse da questa dipendenza, e diventasse autonoma? Il tema della bidirezionalità è stato esplorato in lungo e in largo nella storia del cinema: pensiamo a quella leggenda fondativa, che racconta di come, alla prima proiezione del film dei fratelli Lumière *L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat*, il 6 gennaio 1896, gli spettatori fossero scompostamente fuggiti dalla sala per timore di essere investiti dalla locomotiva che si approssimava minacciosa. O, ancora, a *La palla n. 13* di Buster Keaton, o all'omaggio che gli tributa Woody Allen in *La rosa purpurea del Cairo*, o a *Videodrome* di David Cronenberg: opere che ruotano sistematicamente intorno alla possibilità di entrare e uscire dallo schermo cinematografico o televisivo. Gli esempi si potrebbero moltiplicare: quel che importa sottolineare è l'idea che la soglia che separa il mondo della rappresentazione dal mondo della realtà non costituisca una barriera invalicabile, ma piuttosto una membrana osmotica che consente il transito nei due sensi.

Il tema dell'emancipazione dell'immagine speculare, pure declinato in molteplici varianti, si intreccia alla ricchissima tradizione del gemello, del sosia, del doppio, del *Doppelgänger*, dell'*alter-ego*. E si accoppia al motivo della liberazione dell'ombra dal soggetto che la proietta: per buone ragioni, essendo anche l'ombra, come l'immagine speculare, un'immagine non autonoma ma direttamente dipendente dall'oggetto che la proietta. Pensiamo, per non citare che qualche celebre esempio, a *Peter Schlemihl*, il racconto di Adalbert von Chamisso nel quale il protagonista vende la propria ombra al diavolo; o alla *Storia del*

*riflesso perduto* di E.T.A. Hoffmann, che narra di come la bella e misteriosa Giulietta chiese all'amante di lasciarle in suo ricordo la sua immagine riflessa. O a un film come *Lo studente di Praga*, diretto nel 1913 da Stellan Rye, che ci presenta lo squattrinato studente Balduin disposto a vendere la propria immagine speculare all'avventuriero Scapinelli (l'ennesima incarnazione del Mefistofele faustiano), per poi trovarsi ad affrontare un duello mortale con il proprio riflesso. Se il primo tema dell'attraversamento della soglia ci parla innanzitutto della storia di un *desiderio* millenario (quello di poter varcare la barriera che separa la realtà dalla sua messa in immagine), il secondo tema dell'emancipazione ci insinua il *timore* di quel che ci potrebbe accadere se davvero quella barriera fosse infranta; allora non saremmo solo noi a poter immergerci nell'immagine, ma dall'immagine potrebbe esondare qualcosa di pericoloso. Nello specchio di questa irrisolvibile tensione viviamo il nostro rapporto con le immagini.

### Bibliografia

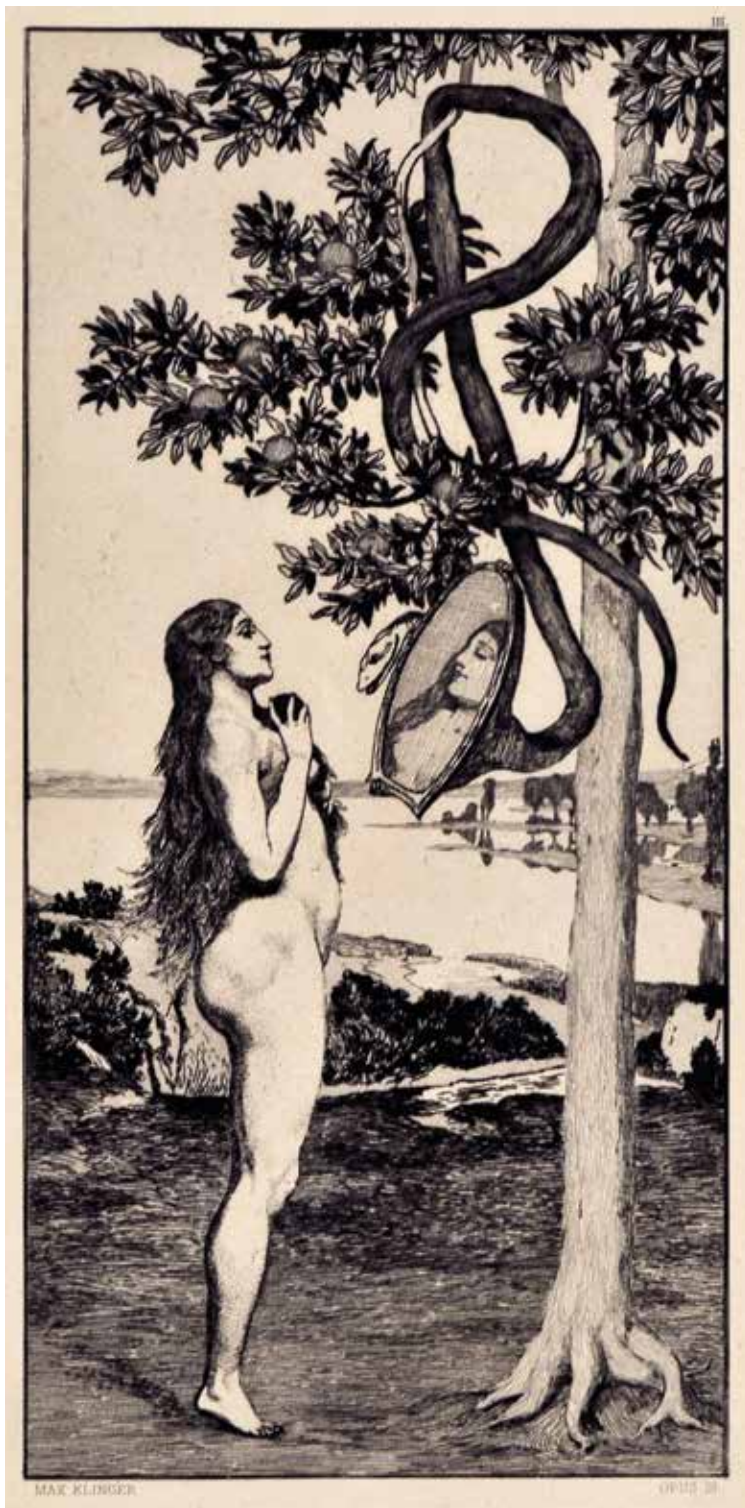
L. Carroll, *Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*, in *Alice*, con le illustrazioni originali di J. Tenniel, Milano 1971; J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, 2 voll., Torino 1974, vol. I; J.L. Borges, *Animali degli specchi*, in *Manuale di zoologia fantastica*, Torino 1984; E.T.A. Hoffmann, *Le avventure della notte di S. Silvestro*, in *Il vaso d'oro. Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*, Torino 1995; A. von Chamisso, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl e altri scritti sul doppio e sul male*, Milano 2002; M. Bettini e E. Pellizer, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2003; M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena 2012; L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Milano 2012; Ovidio, *Metamorfosi*, Torino-Novara 2013.

**Opere**

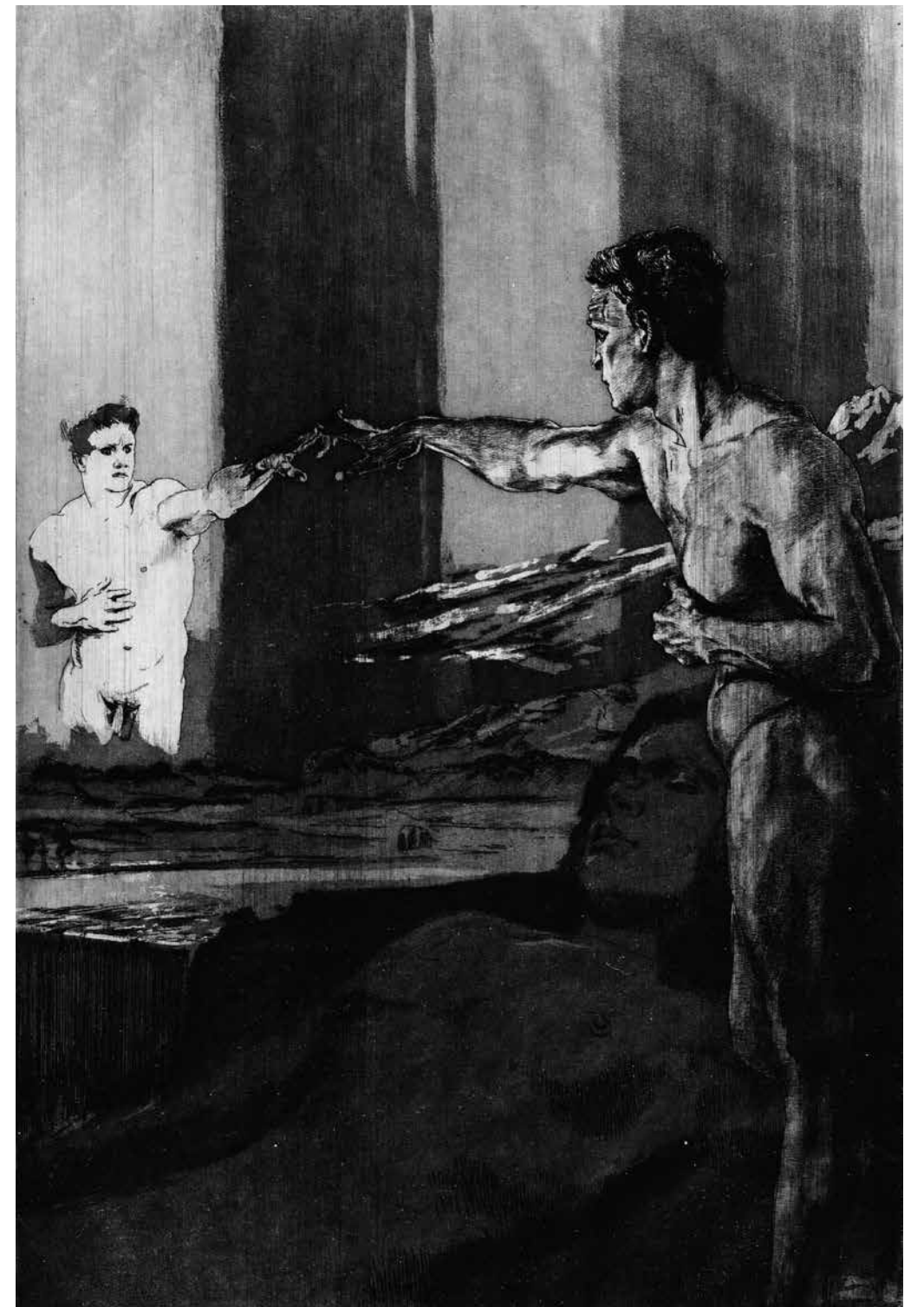


Anonimo ebanista, *Psiche impero*, 1820 circa, legno di noce, specchio, bronzo dorato,  
215 x 115 x 8 cm, Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo (Parma)





Max Klinger, "Eva e il futuro" Opus III, (foglio 3), *Il serpente*, 1880, acquaforte e acquatinta, 29,5 x 16 cm, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



Max Klinger, "Della morte. Seconda parte" Opus XIII, (foglio 3), *Philosoph (Filosofo)*, 1910, acquaforte e acquatinta, 49,4 x 33,1 cm, Collezione Emanuele Bardazzi, Scandicci (Firenze)



Federico Zandomenighi, *Femme devant une psyché* (*La vestaglia nuova / La vestaglia gialla*),  
1900 circa, olio su tela, 65 x 46 cm, Studio d'Arte Nicoletta Colombo, Milano







Lorenzo De Ferrari, *Narciso alla fonte*, 1720 circa, olio su tela, 107 x 144 cm, Collezione BPER Banca, Genova





Sisto Badalocchi, *Diana e Callisto*, 1610 circa, olio su tela, 67 × 96 cm, Collezione BPER Banca, Modena



Francesco Albani e bottega, *Giunone ed Eolo*, 1655 circa, olio su rame, 57 × 72,5 cm, Collezione BPER Banca, Genova



Jean Boulanger, *Clio, musa della Storia*, 1640 circa, olio su tela, 84 x 67 cm, Collezione BPER Banca, Modena





Lorenzo Pasinelli, *Amore disarmato dalle ninfe di Diana*, 1685 circa, olio su tela, 118 x 157 cm, Collezione BPER Banca, Modena

Giovanni Battista Paggi, *Venere e Amore*, 1600 circa, olio su tela, 78 x 57,5 cm, Collezione BPER Banca, Genova







Guido Reni, *Amore dormiente*, 1620 circa, olio su tela, 105 x 136 cm, Collezione BPER Banca, Modena





Hendrik Frans van Lint, *Diana e le ninfe al bagno*, 1736, olio su tela, 48,8 x 64,7 cm, Collezione BPER Banca, Modena



Hendrik Frans van Lint, *Apollo, Venere e le ninfe in un paesaggio*, 1736, olio su tela, 48,8 x 64,7 cm, Collezione BPER Banca, Modena





Manifattura dell'Italia Meridionale, *Amore e Psiche*, prima metà del XIII secolo, cammeo in alabastro, 4 x 4 cm, Museo Civico Medievale, Bologna



Stefano Casabona, *Eros e Psiche*, inizio XIX secolo, acquerello su avorio, Ø 7 cm, Museo nazionale di Palazzo Reale, Pisa





LA FAVOLA DI PSICHE  
*DISEGNATA DA RAFFAELLE SANZIO*  
*DA URBINO,*  
*e intagliata a bulino in trentadue mezzi fogli reali*  
*DA INTAGLIATORI ANTICHI,*  
*colla spiegazione in ottava rima sotto di*  
*ciascuna stampa*  
*IN ROMA PRESSO CARLO LOSI*  
*L'anno 1774.*

*La favola di Psiche disegnata da Raffaele Sanzio da Urbino, e intagliata a bulino in trentadue mezzi fogli reali da intagliatori antichi, colla spiegazione in ottava rima sotto ciascuna stampa in Roma presso Carlo Losi, 1774, Collezione privata*





*Stampa in Roma. Belle stampe originali di Matteo Gregorio Razzi Romano in piazza Venezia al insegna della stampa di Razzi con Privilegio Apostolico.*

1 Narra Apulco, che (mentr' egli cangiato  
In Asino, sermua à genti ladre)  
Vna sposa rubbaro il destinato  
Didete nozze le rapaci squadre.

Cui per farle scordare un sogno ingrato)  
Dona conforto una canuta madre,  
Che l'hanea in guardia, & con grata favella  
Le racconta di Psiche la nonella.

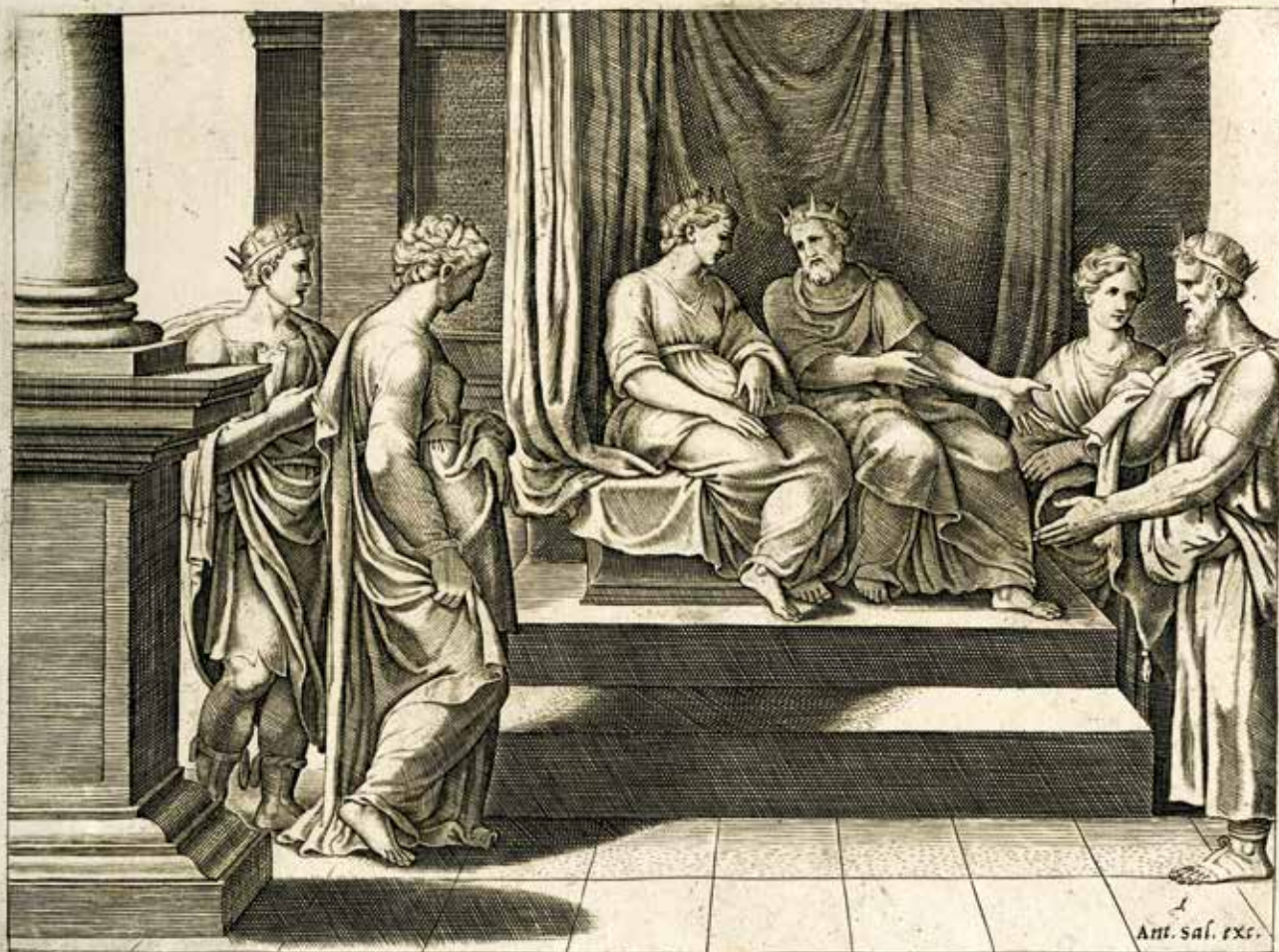


*Ant. Sal. 170.*

2 Dun Re, & d'una Regina tre Donzelle  
Nacquero già di gran bellezza ornate,  
Ma le due prim (anco, che fosser belle)  
Pur come mortal, donne eran lodate,

La piu giouen si uaga fer le stelle,  
Che l'adoran per uener le brigate,  
La qual sdegnata lei mostra ad Amore,  
Per che facei uendetta del suo honore.





Ant. sal. rxc.

3  
 Già da dui Rè le sorelle maggiori,  
 Che più temprata lor bellezza haueano,  
 Sposate essendo i marital dolori,  
 Che suol dare Himeo liete godcano,

L'altra, vedoua quasi, a s'pri dolori,  
 Ne la casa paterna riteneano,  
 Che niun per sua beltà troppo eccessiua  
 In matrimonio dimandata arduua.



Ant. sal. rxc.

+ Per questo il Rè sacrifica, & partito  
 Chiede al milesio Dio per la figliuola  
 Il qual risponde, a l'er mo e' culto lito  
 + Menala con l'honor funereo & sola

Lasciala quindi, che mortal marito  
 Hauer non dee, ma chi per l' aer uola  
 Di uelen pieno & con immortal foco  
 Distruggè'l mondo, et mai non troua loco





Att. Sal. exc.

5 La madre e' l'Ré di lagrime si bagnano  
Col popo suo couerti à negro manto  
Ma piu' soua il feretro l'accompagnano  
Al luogo detto da l'oracol santo,

6 Quasi morta fusse allhor si lagnano  
Contorci inna z'et flebil suono, et canto,  
Giunti del monte nela parte estrema,  
La lascian sola con dolore & terna,



Att. Sal. exc.

6 Zepir le gonfia, come uela in naue  
La ueste, et poula in un pian dietro al monte  
Onde, dormito un somo assai soaue,  
Anu palagio ne tien presso à una fonte

7 Cui mentre mira, & gran meraviglia haue,  
S'ode dir da non in ste uoci, & pronte,  
Cio tutto e tuo, noi tue, che guardi oimai:  
Lanati, e' cerca, e' poscia à cena andrai.





Ant. sal. exc.

Fa la fanciulla quel che deo l'hanno  
L'ignote uoci, & benche stia sospesa  
Per la gran nouita, pur a ogni punto  
Ignuda e tutta à ben lauarsi intesa

Ipei latesta, & de gli odor, che stanno  
Nel naso s'urge, & entrar non le pesa  
Dopo il piacer del'ungersi, & lauarsi  
Nè le morbide piume a ristorarsi



Ant. sal. exc.

Indi a poco lenata, & riuessita  
Al bel tondo à tre piet' s'affide à cena,  
E di uarie uiuande ben seruita,  
Ma per nullo veder, sel crede appena.

Amor l'è intorno, e ha nel cor ferita  
Dal di per lei, che à lei credea dar pena  
& oltre il suon di musico strumento  
Vn'è di più uoci un grato, & belconcento

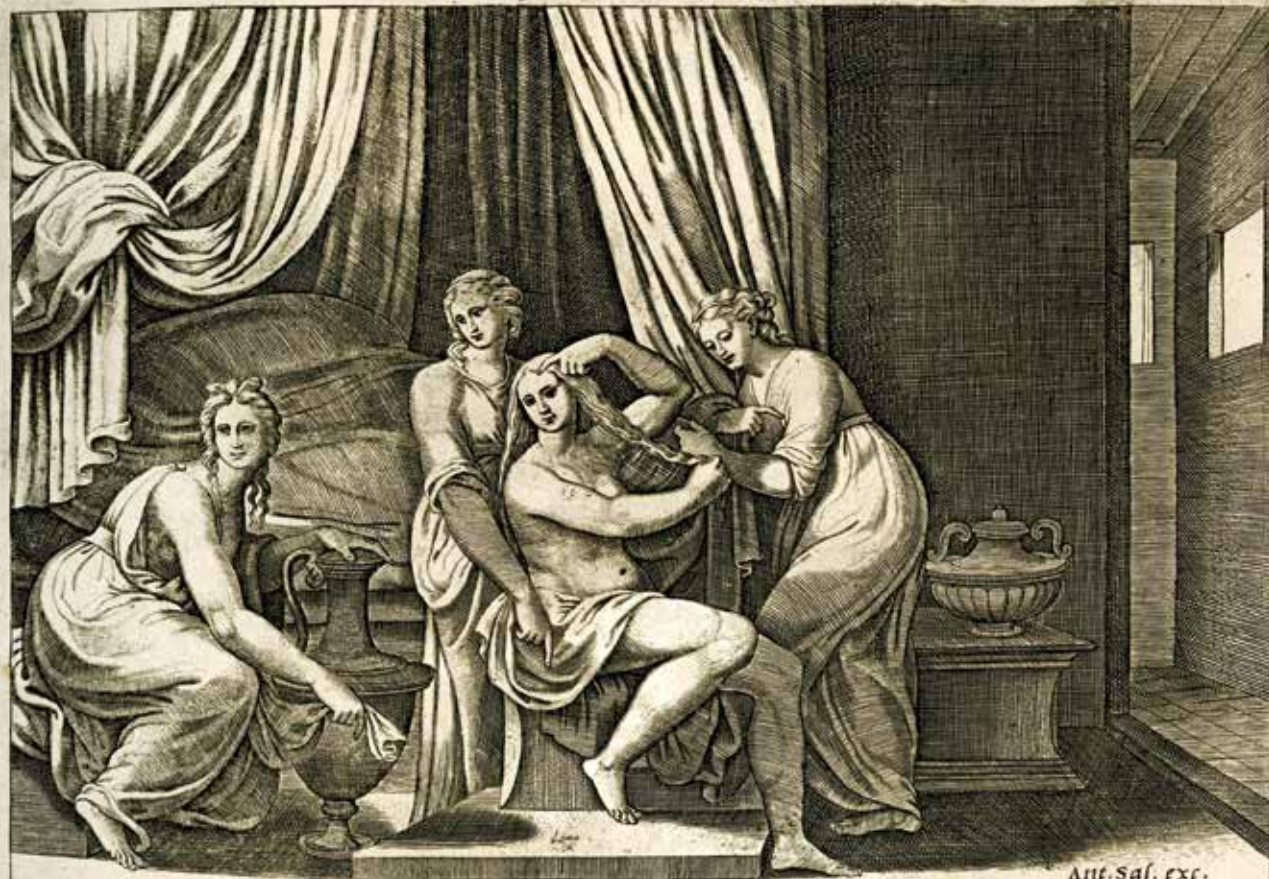




Ant. Sal. exc.

Poi che fu per dormir nel ricco letto  
 Psiche, (che così detta era costei)  
 Ecco sen Z arme amor, ch' al suo diletto  
 S' alito gode ne suoi dolci onnei

Quinto sopra al bel candido petto  
 Si rende l' uincitor d'huomini, & dei,  
 Girando lei per unica sua sposa,  
 O felice, o gentil coppia amorosa.



Ant. Sal. exc.

Leuata la Donzella al nono giorno,  
 Poi che l'uolante arciet fuor mosse l'piedi,  
 Ha l' inuisibil serie à se dintorno  
 Apparecebiate à far, quanto ella chiede

Chiede ella del suo bel crine auro adorno  
 Se lo serime or dinato ben procede,  
 E à questo intenta à se medesima dice  
 Psiche chi miue più di té felice:





Att. Sal. ex.

11 Le sorelle'l dur caso udito hayendo,  
 Passato il mare, al padre ritornaro  
 & da quel scoglio (amor cio concedendo)  
 Sout a Zephyr piangendo, à lei calara,

Psiche l'accoglie, & lor festa facendo,  
 Le mostra, & dona dona del suo tesorraro  
 Poi, per non fare error parlando seco,  
 Riportar falle al diritpaio speco.



Att. Sal. ex.

12 L'inuidose del gran ben di Psiche  
 Di nouo da lor regni si partiro  
 Hauendo già con lor uoglie nemiche  
 Pensato, come parla in gran martiro,

Zephyr le porta, & lor con uoci amiche  
 Inducon Psiche a miser consiglio diro,  
 Che tagli il collo al suo non uisto sposo,  
 Giurando essere un serpe uelenoso.





Ant. sal. exc.

Vedila qui col ferro e'l lume ardente  
 sopra il bel fanciullin di citherea,  
 il qual trouando in luogo di serpente,  
 pentita lascia quel che far uolea,



piagasi un dito con unstral pungente,  
 e a mirar torna il figlio dela dea,  
 che poi che l'cocente oglio l'orisuglia,  
 fugge uolando et ella a un pie s'appiglia



Ant. sal. exc.

Ma poi che non si puote piu tenere  
 In terra casca d'ogni gloria priua,  
 Quindi alto mira fin che l'puo vedere,  
 Poi disperata per non star piu uia,

Nel uicin fiume si lascia cadere,  
 Ma quel salua la porta a l'altra riuu,  
 Dove pascendo Pan sue oreggi a sorte  
 Le da speranza anchor di miglior sorte,





Ant. sal. exc.

15 Arriva Psiche ai regni de le suore,  
 & lor partitamente 'l caso conta,  
 & contando à la fui finge, ch' amore  
 L hauea scacciata con oltraggio & onta

& a ciascuna dice, te in poche hore  
 (Disse) in cambio di me, s' haeria congiunta,  
 Esse credule uanno, & se dal sasso  
 Gettano, & pasto son di fere al basso.



Ant. sal. exc.

16 Venere in tanto soura dui delphini  
 Si diportaua in grembo à l' oceano,  
 Con le figlie di Nerco, & Dei marmi,  
 Viene un' Angella, & d' l' orecchia piano

Le dice, lascia i liquidi confini  
 Obella' dea, che 'l figlio tuo mal sano  
 Giace nel letto, & di ferita ardente  
 Scottato geme per gran duol, che sente





Att. sal. exc.

17  
 La Dea tornata con gran uillania  
 Sgrida al letto il fanciul, parlando tale  
 Così dunque a mi la nemica mia,  
 Che ti pregai punissi co' l tuo strale.

Indi l minaccia di man toglia uia  
 Le frezze e l arco d'or, da gli homer l'ale,  
 E quindi uscita con Giunone, e Cerere,  
 Duolsi di questo, e l loro aiuto chere.

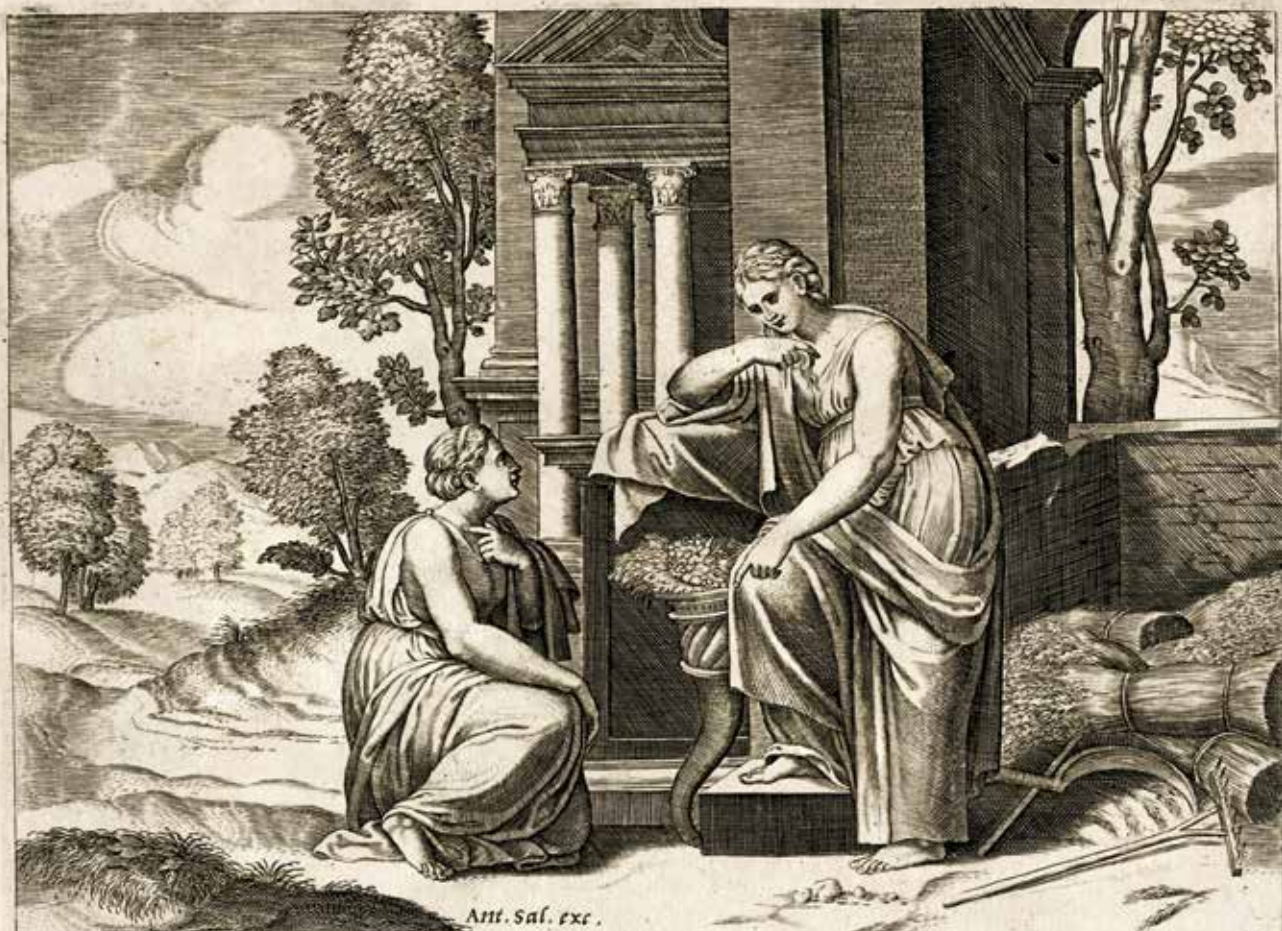


Att. sal. exc.

18  
 Con le colombe al ciel Vener correggia,  
 Chiede a Giove Mercurio, e' aspetta quello,  
 Poi prega lui, che Psiche bandir deoglia  
 La fugitiva, e pargeli l libello,

E la bandisce, ouunque il giorno albeggia,  
 Ne luogo lascia, nulla ne castello,  
 Promettendo a chiunque insegna quella,  
 Che setti baci haurà da Vener bella.





Att. Sal. exc.

19 Psiche cercando del marito l'orme  
De la spigosa madre al tempio viene,  
Doue aspettando in ordinate forme,  
Falci, rastelli, grani, orzi, & auene,

Che prima eran confusi n uarie torme,  
Cerer la troua, & diuolsi di sue pene,  
Ma per cagion di Citherea, le niega  
Quuu lo star, si ch' inuan parla, & priega



Att. Sal. exc.

20 Dunque arriuata al tempio di Gimmone  
Ripien dananti dananti di uotue spoglie  
Priega la Dea piangendo in ginocchione,  
C' habbia merce de le sue estrene doglie

Pietosa ella l' appar col suo pauone,  
& uolentier fornite hauria sue uoglie,  
Ma per non oltraggiar Vener sua uora,  
Quindi la fa partir senza dimora.





Att. 5. at. 1. xxi.

In questo per trouar l' alato amante  
 Va la fanciulla à l' amorosa stanza,  
 E per le chiome à Citerèa danante  
 Siin dala porta è tratta da l' V sanza

La dea sgrida la misera tremante  
 poibatter falla senza dimoranza,  
 Da la Tristezza, e da l' Angoscia dira,  
 E gratta il orecchia per molt ira,

21



Att. 5. at. 1. xxi.

Indi meschiate uarie biade, E poi  
 A Psiche com mandato, che le sceglia,  
 Va a cena torna, E troua à i luoghi suoi  
 Quelle riposte, E per gran marauiglia

Dice lei non son questi ingegni tuoi,  
 Ma di chi solo al tuo, E suo mal uaglia,  
 Porgele al fine un pan, ne pensa mica,  
 Ch' opra sia stata quella di formica.

22





Att. sal. ex.

Oltra quel fiume, à quel gran bosco ombroso  
 Pecore son che l'uello han d'or lucente,  
 Portami no fuoco di quello or lanoso.  
 Vener le dice, & ella va dolente,

Volentisi auegar, ma dal pietoso  
 Dir d'una canna instrutta poi si pente,  
 D'orme lagocce al mezzo di passato,  
 Così l'oro coglie ella ai spin lasciato.



Att. sal. ex.

Dalle una bossola hor che al negro impero  
 A proserpina uadi per belletto,  
 Psiche, pensando nullo altro sentiero  
 Esser, che l'morr, s'ha quello eletto

Va per gittarsi d'un torrone altiero,  
 Male parlan le pietre di quel tetto,  
 Mostrandole un'una città vicina,  
 Con quato debbia fare, onde camma





Ant. Sal. exc.

Et ben pronista passa l'asinaro  
 Ne à le legna raccor punto l'aita,  
 Prega egli inuan, ch'essa à lo stagno amaro  
 Di stige è giunta, e'n barcagia salita,

Fanosi dal nocchier tor pria un dinaro  
 Per nol di bocca, e l'altro ha per l'uscita,  
 Ecco un putrido necchio la scongiura,  
 Ch'entro lo tiri, essa non l'ode, o cura.



Ant. Sal. exc.

Poi c'ha passata la palude morta,  
 E le maluage Linaiuole ancora  
 Viene à l'horribil can, che 'n su la porta,  
 Con tre teste à la guardia fa dimora,

Di polenta dui pan la Donna porta,  
 Danne uno al mostro, che lo trigglia e mora,  
 L'altro serbando a se per la iornata,  
 Come era dala torre anmaestrata





Ant. Sal. exc.

27 A ddormentata il can con la polenta  
Tanto ua per la casa affumicata,  
Ch' a Proserpina innanzi s' appresenta,  
E spole di Vener la imbasciata,

Al delicato seggio già non senta,  
Ne'l cibo prende, perche sia imitata,  
Ma astassi in terra. E la bossol' attende,  
Che piena, E chiusa tosto se le rende.



Ant. Sal. exc.

28 Dato à Cerbero Psiche l'altro pane,  
E'l dinaro à Charon lieta torhana,  
Ma non poteo tener sue uoglie uane,  
La bossola apre, e un sonno l'occupana,

Tal che perduta in terra ne rimane,  
Amor d'una finestra alhor uolaua,  
Suegliala con un' stral, E che in ne debbia,  
Aia madre, le impon con quella nebbia.





Ant. sal. ex.

Et volato in cielo, al gran Tonante  
 Prepon sua causa, & pregal caramente,  
 Che gli dia Psiche in moglie, ch'è sua amante.  
 Giove lo stringe, & bacia, & largamente

Promette intanto tien l'angel volante  
 Il fulmine col rostro suo possente,  
 Mercurio vola dal celeste coro,  
 & chiama tutti idej a concistoro.



Ant. sal. ex.

Ecco Giove espolo, come Cupido  
 Con maritenol laccio inmollegare,  
 Encontinente dal terrestre lido  
 Fa da Mercurio Psiche in ciel portare,

Laqual congiugne al bel signor di Guido,  
 Fattala immortal prima diuentare,  
 Con una coppia d'or d'ambrosia piena,  
 Perche Vener si placa, & rasserena.





Fausi le nozze splendide, & reali,  
 Non senza molta festa, & allegrezza,  
 L'alato Iddio con la pharetra e istrali  
 È n grembo à Psiche nel ambrosia apprezza

Gione, Gimone, & gli altri dei immortali  
 Tutti hor ragionan di lor gran bellezza  
 & così a mensa stando spargon l' Hora,  
 Fioretti intorno di soave odore.



Dopo la cena i d'istosi amanti  
 còrcansi alfin nel odorato letto,  
 & ristorano quicuilunghi pianti  
 giungendo cosce uentre, & petto à petto,

godansi pierc, & non sia chi si uanti  
 d'hauer d'ambidui lor maggior diletto,  
 che lor cotanto quel diletto piacquè,  
 che l'Diletto d'Amor poscia ne nacque.





François Pascal Simon  
Gérard, *Amore e Psiche*,  
1798 circa, olio su tela,  
130 x 92 cm, Courtesy ED  
Gallery, Piacenza



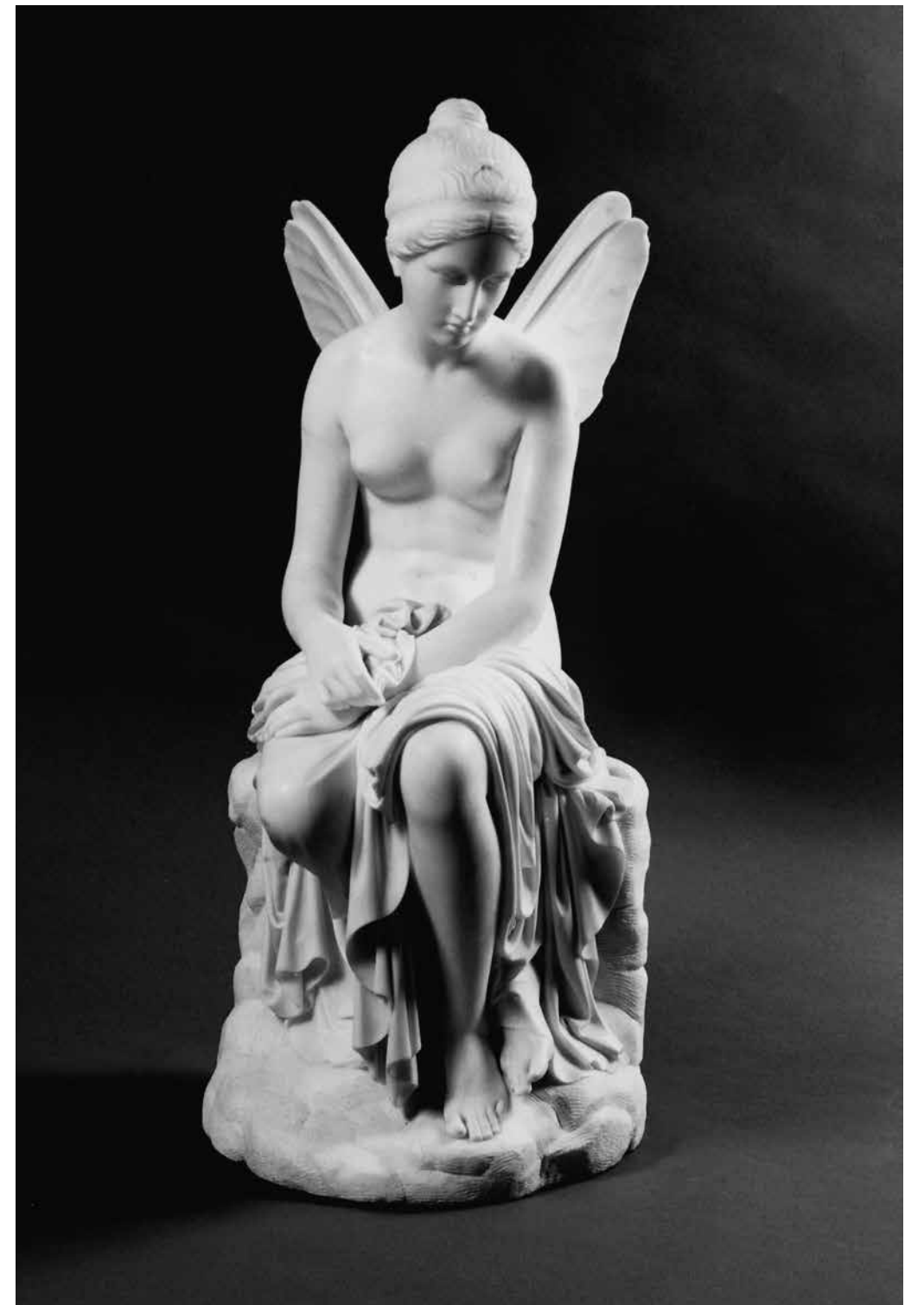




Cesare Lapini, *Psiche*, 1885 circa,  
marmo bianco di Carrara,  
116 x 56 x 45 cm, Artfigurative  
Galleria d'Arte, Valsamoggia  
(Bologna)

Giovanni Cappelli, *Psiche  
abbandonata*, 1846,  
marmo bianco di Carrara,  
81 x 33 x 42 cm, Gallerie  
Estensi - Palazzo Ducale di  
Sassuolo

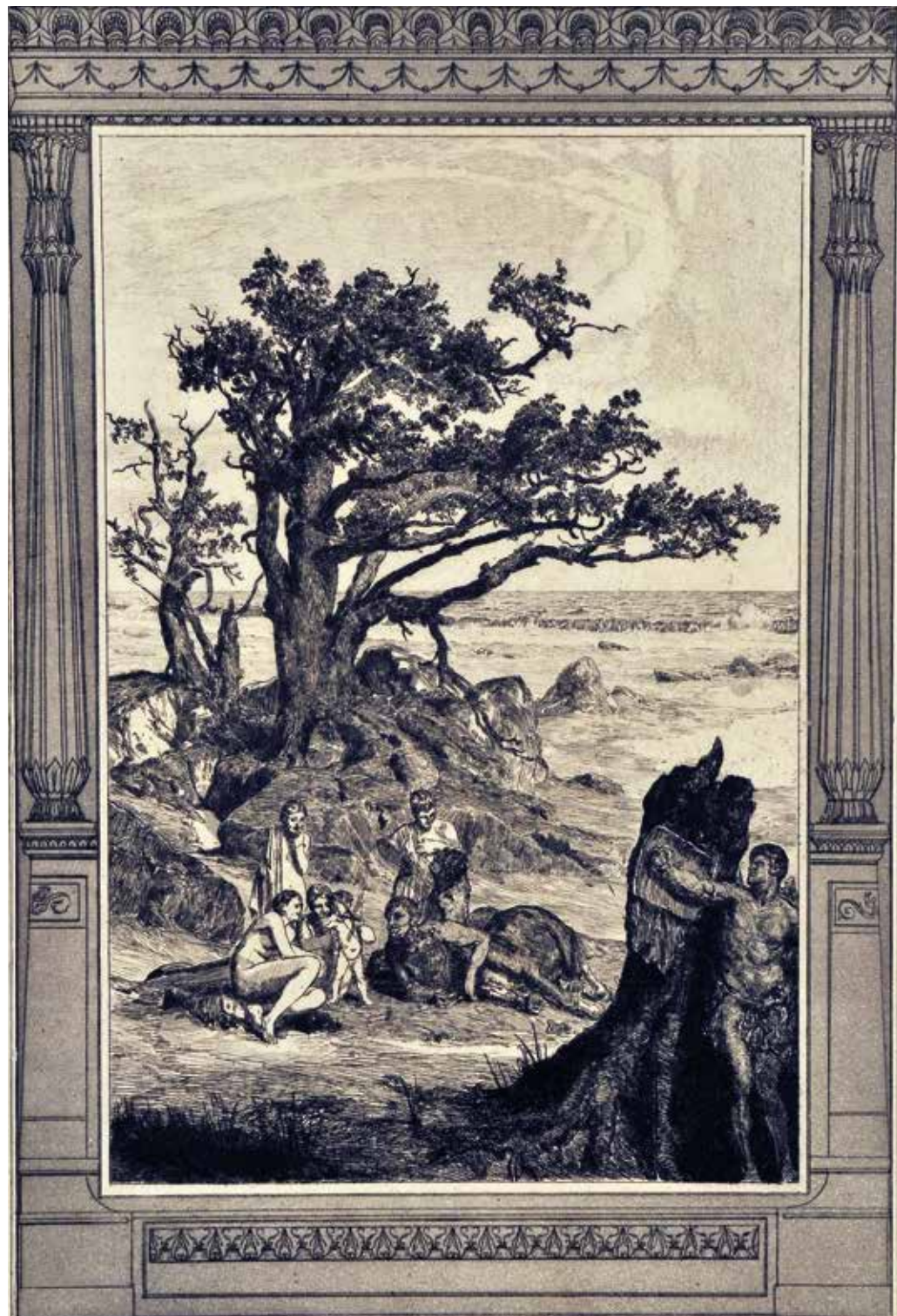
*Nelle pagine seguenti*  
Max Klinger, "Amore e Psiche"  
Opus V, (foglio 12), *Psiche  
con la lampada* (dettaglio),  
1880, acquaforte e acquatinta,  
364 x 277 mm, Collezione  
Paola Giovanardi Rossi,  
Bologna



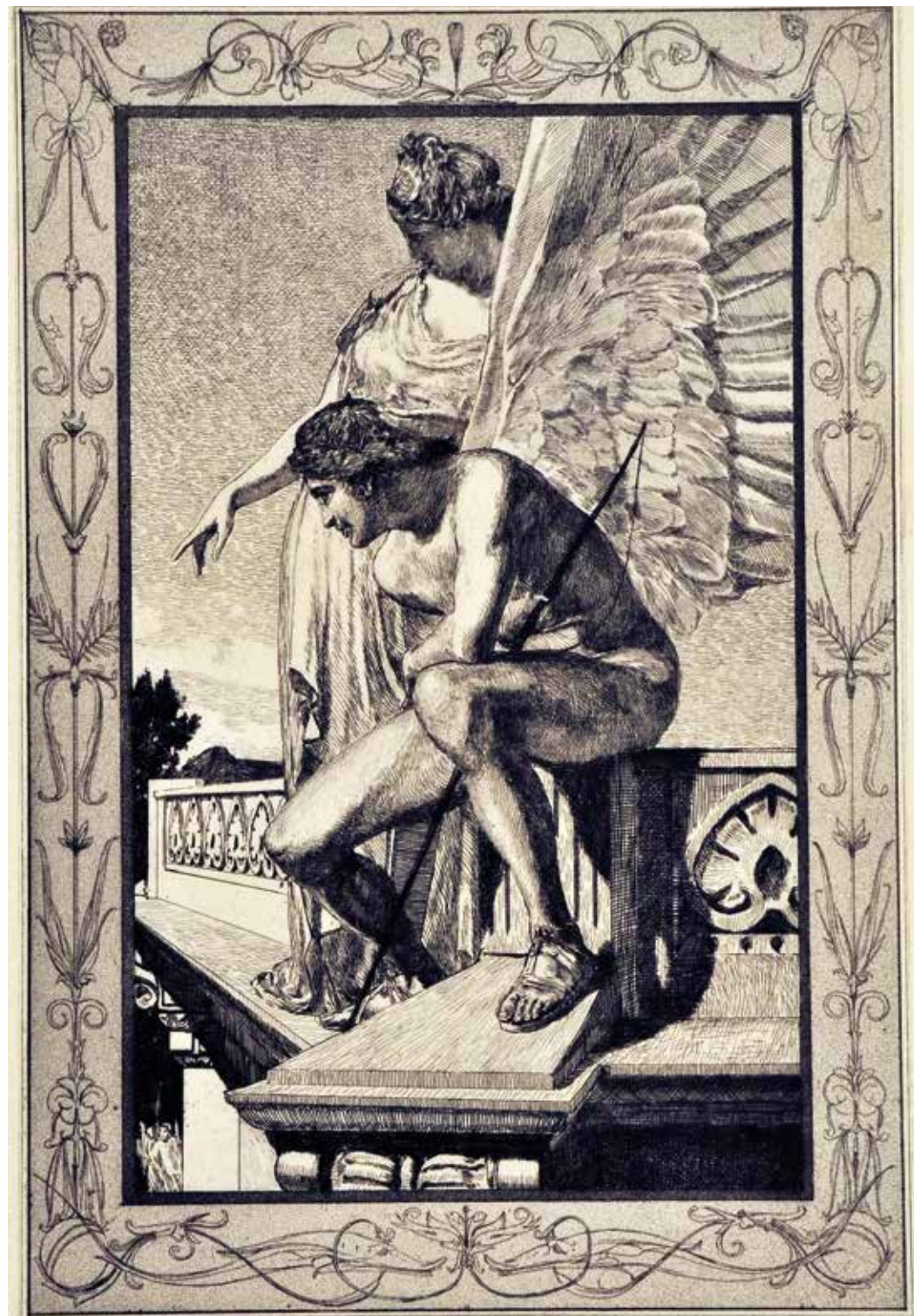






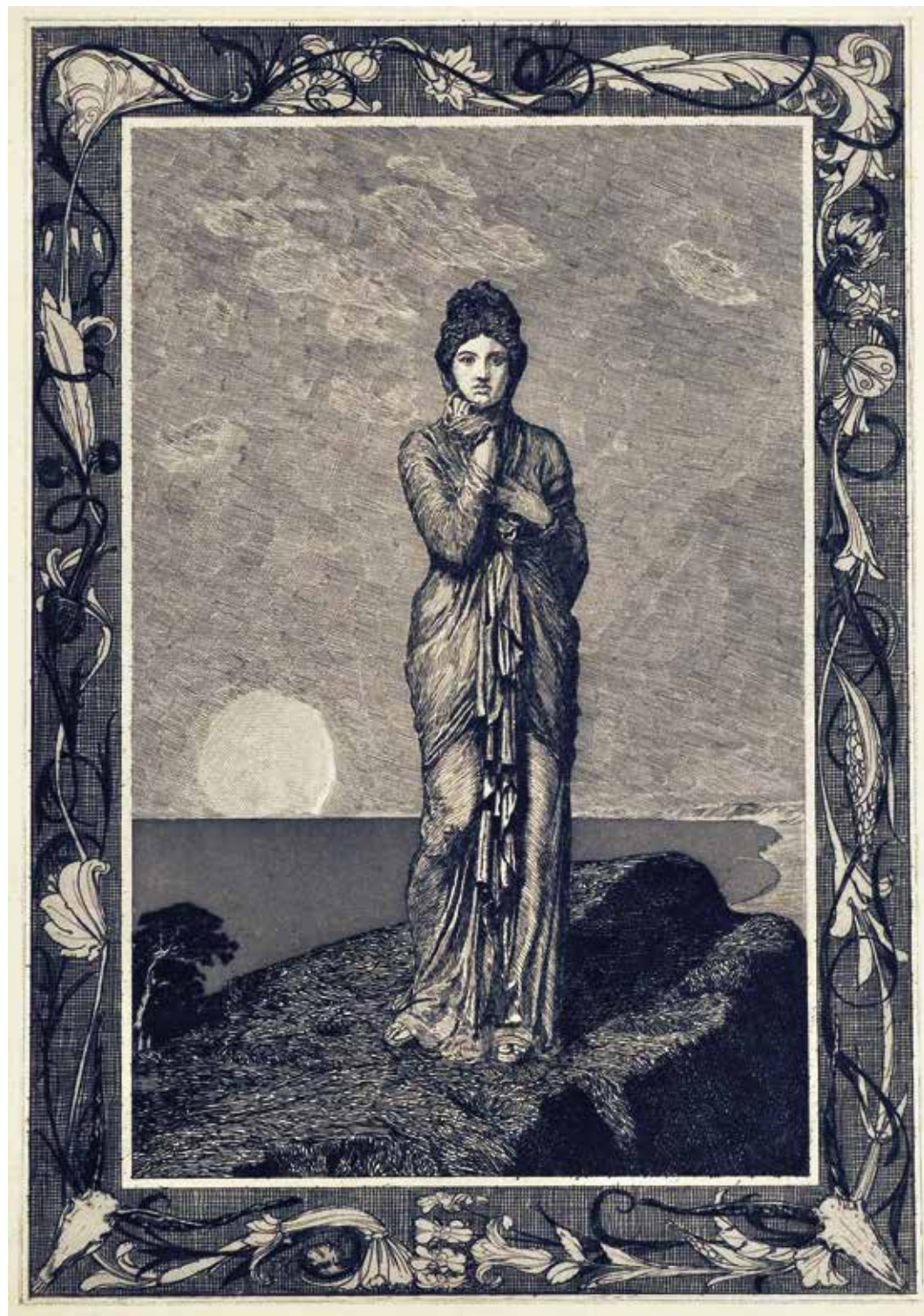


Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 1), *L'infanzia di Amore*, 1880, acquaforte, 365 x 270 mm, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 4), *Venere mostra Psiche ad Amore*, 1880, acquaforte e acquatinta, 363 x 278 mm, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



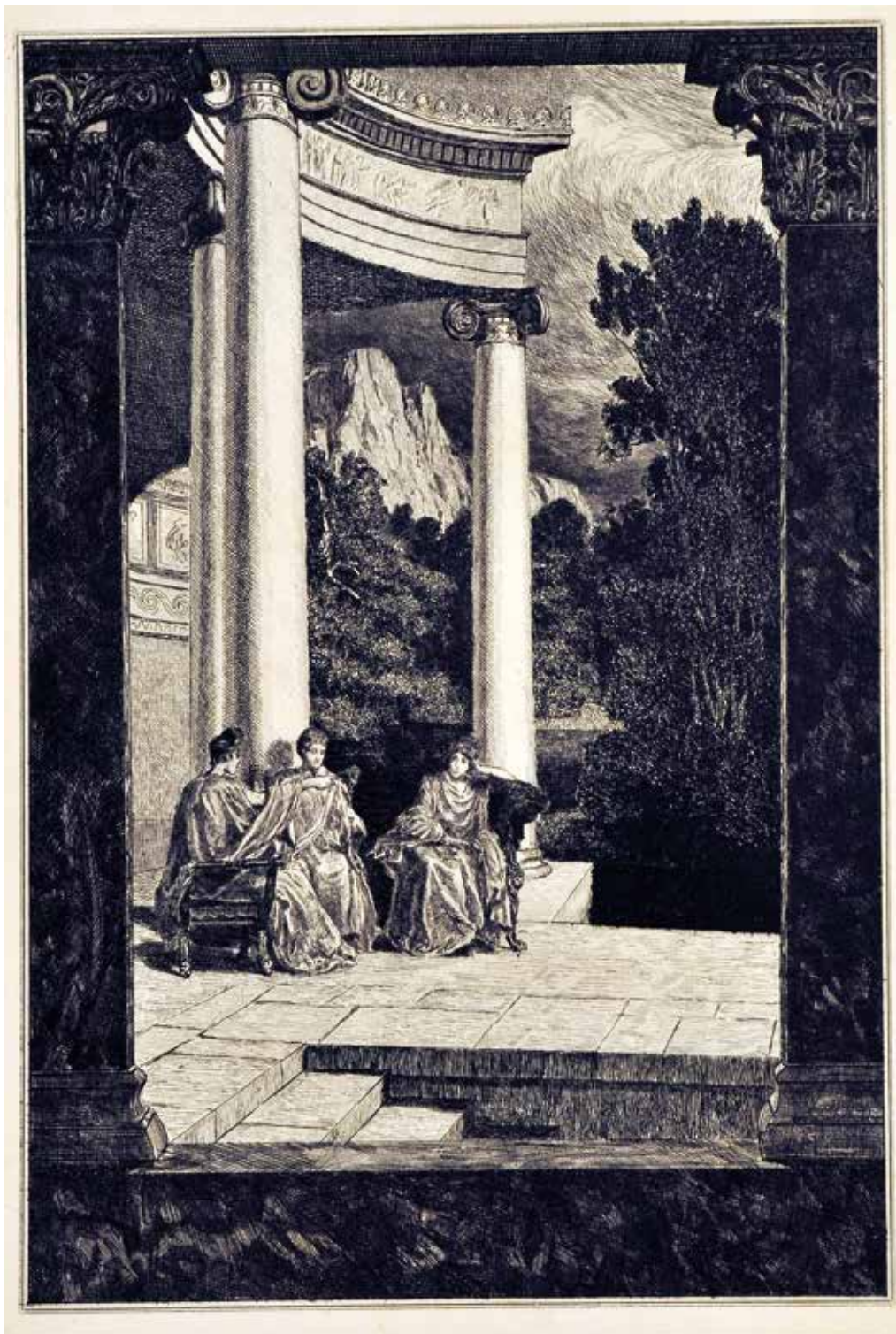


Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 10), *Psiche sulla roccia*, 1880, acquaforte e acquatinta, 367 x 268 mm, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 12), *Amore viene*, 1880, acquaforte e acquatinta, 368 x 269 mm, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



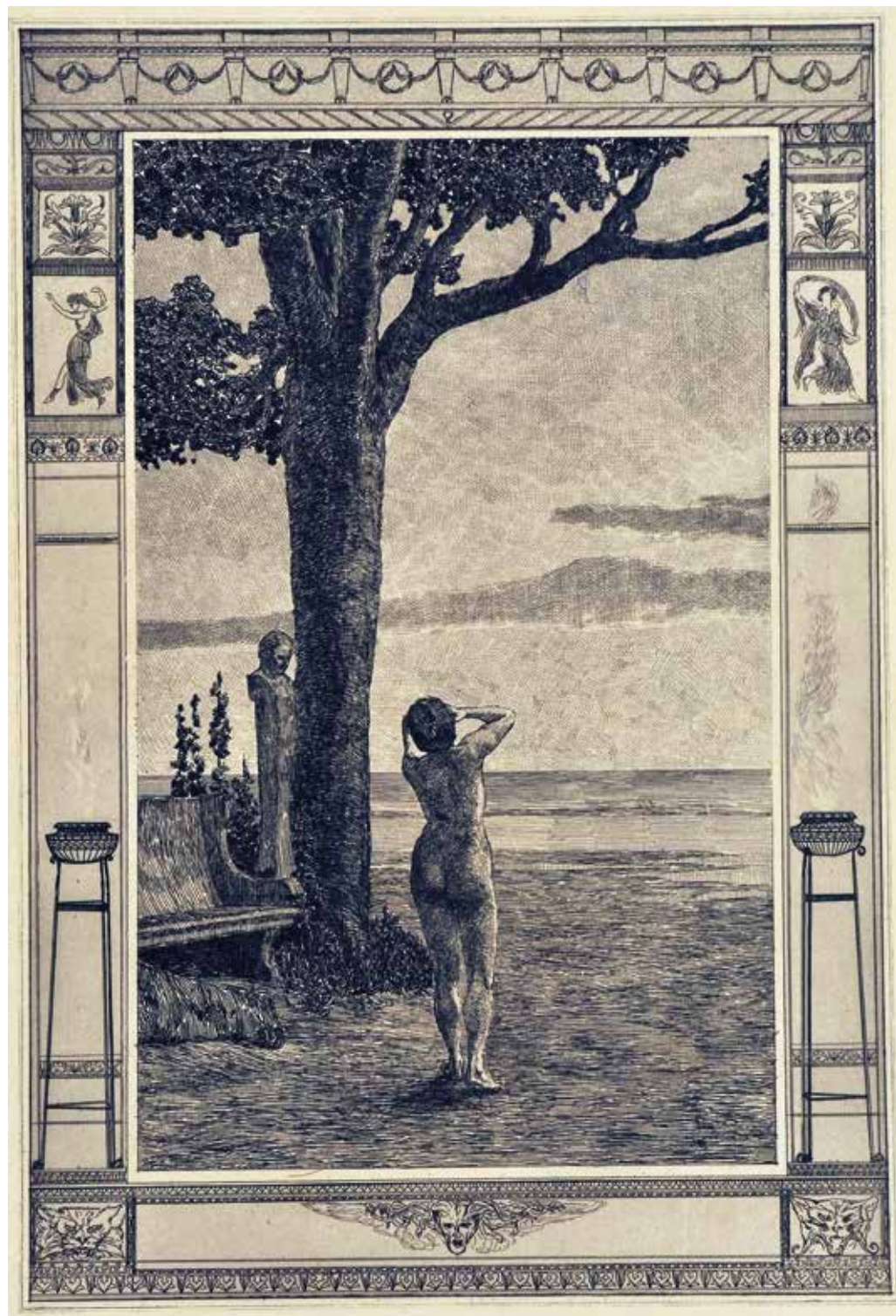


Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 18), *Psiche e le sorelle*, 1880, acquaforte e acquatinta, 254 x 274 mm, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna

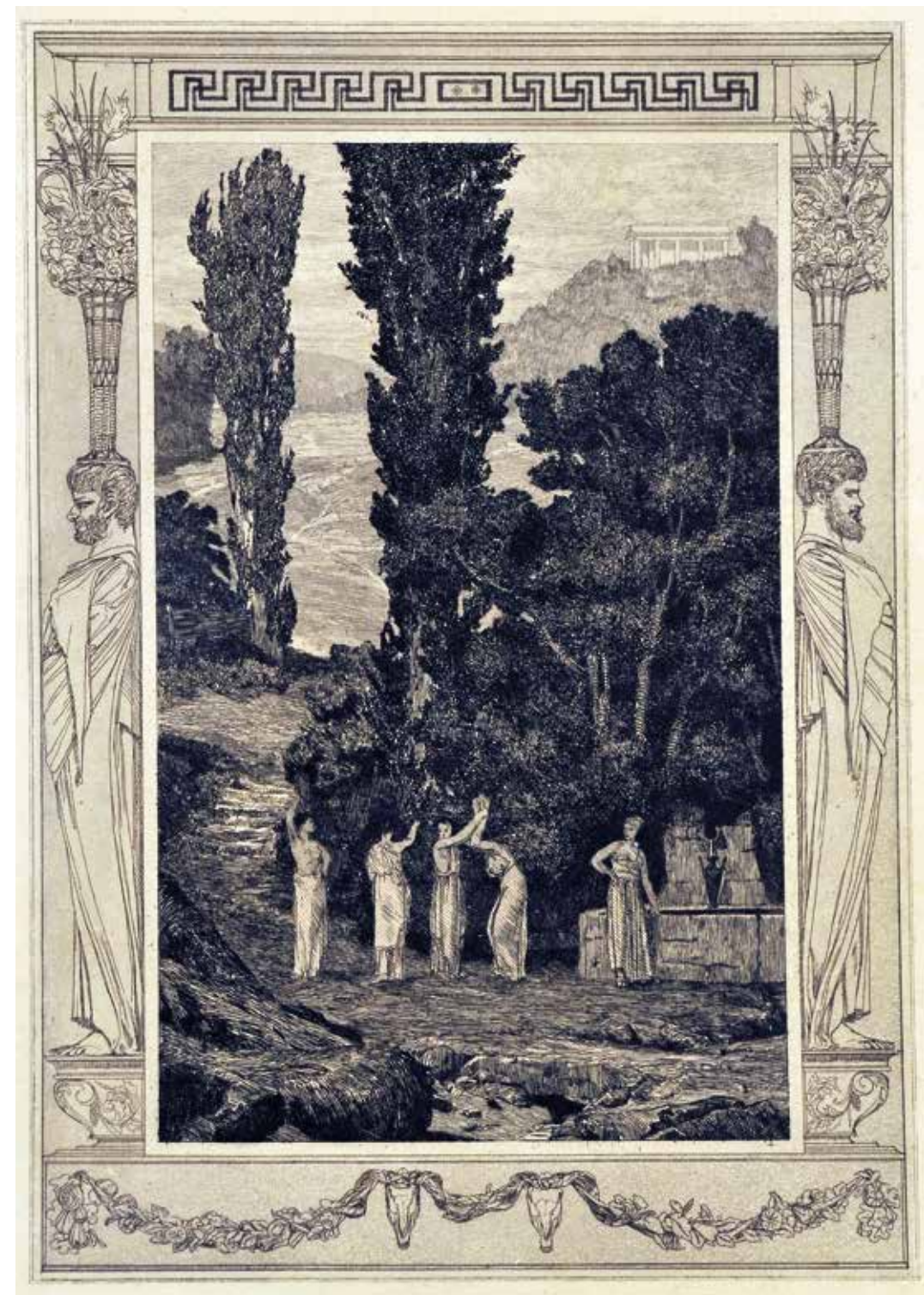


Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 19), *Psiche con la lampada*, 1880, acquaforte e acquatinta, 364 x 277 mm, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna





Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 22), *Psiche abbandonata*, 1880, acquaforte e acquatinta, 367 x 267 mm, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 28), *Psiche errante*, 1880, acquaforte e acquatinta, 367 x 270 mm, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



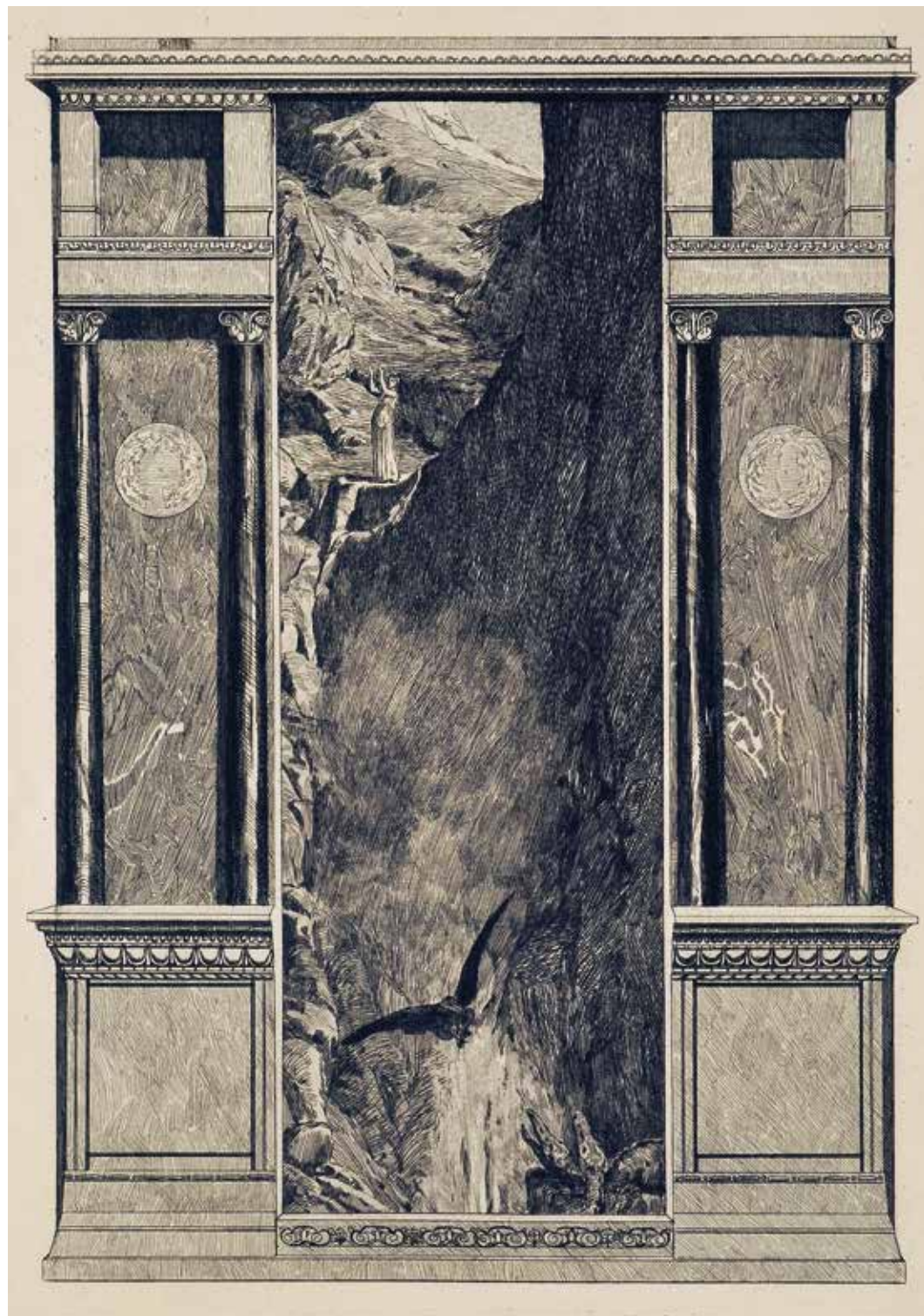


Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 33), *Giove e Venere*, 1880, acquaforte e acquatinta, 367 x 269 mm, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna

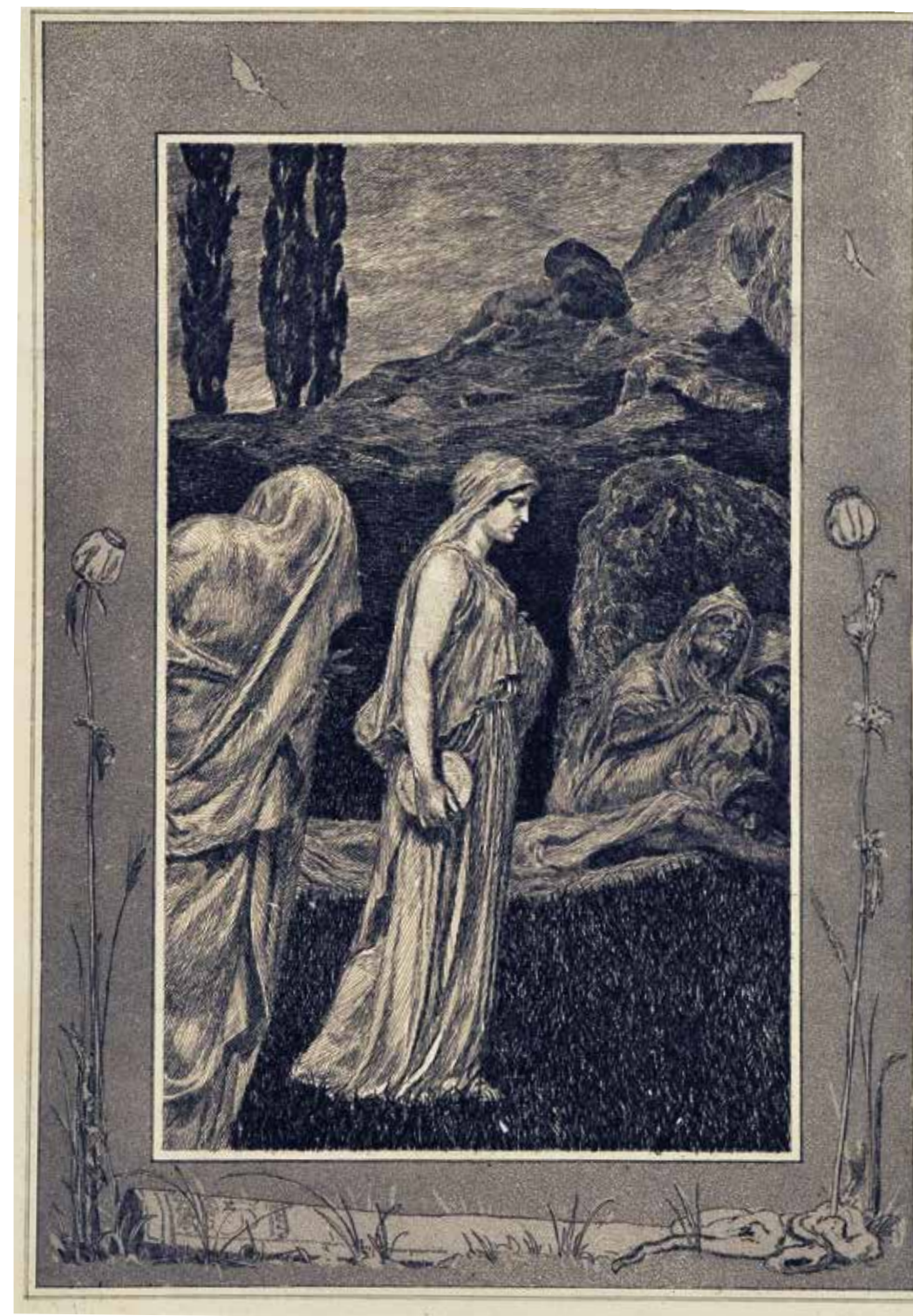


Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 34), *Psiche e Venere*, 1880, acquaforte e acquatinta, 364 x 277 mm, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



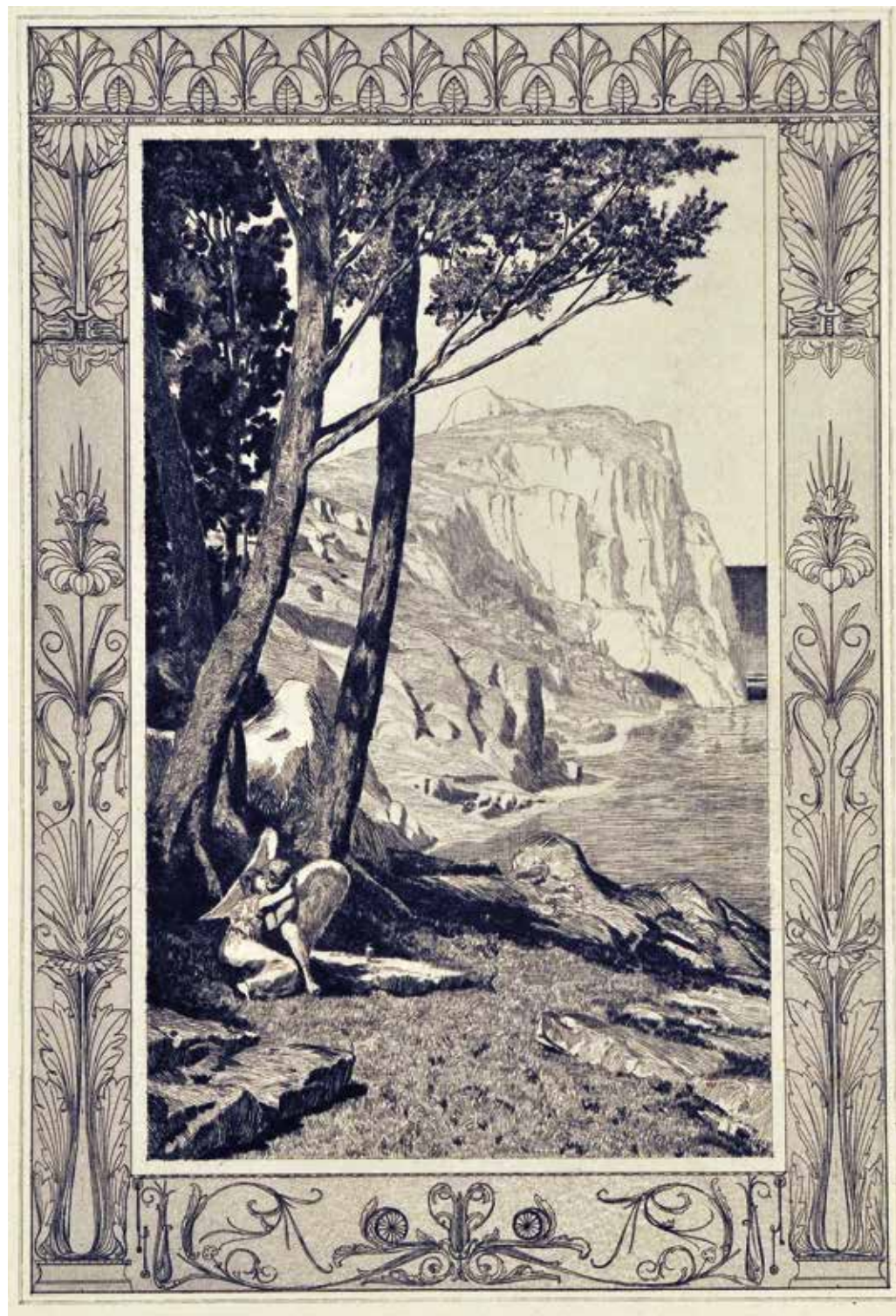


Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 37), *Psiche e l'aquila di Giove*, 1880, acquaforte e acquatinta, 364 x 270 mm, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 39), *Psiche nel Tartaro*, 1880, acquaforte e acquatinta, 366 x 268 mm, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



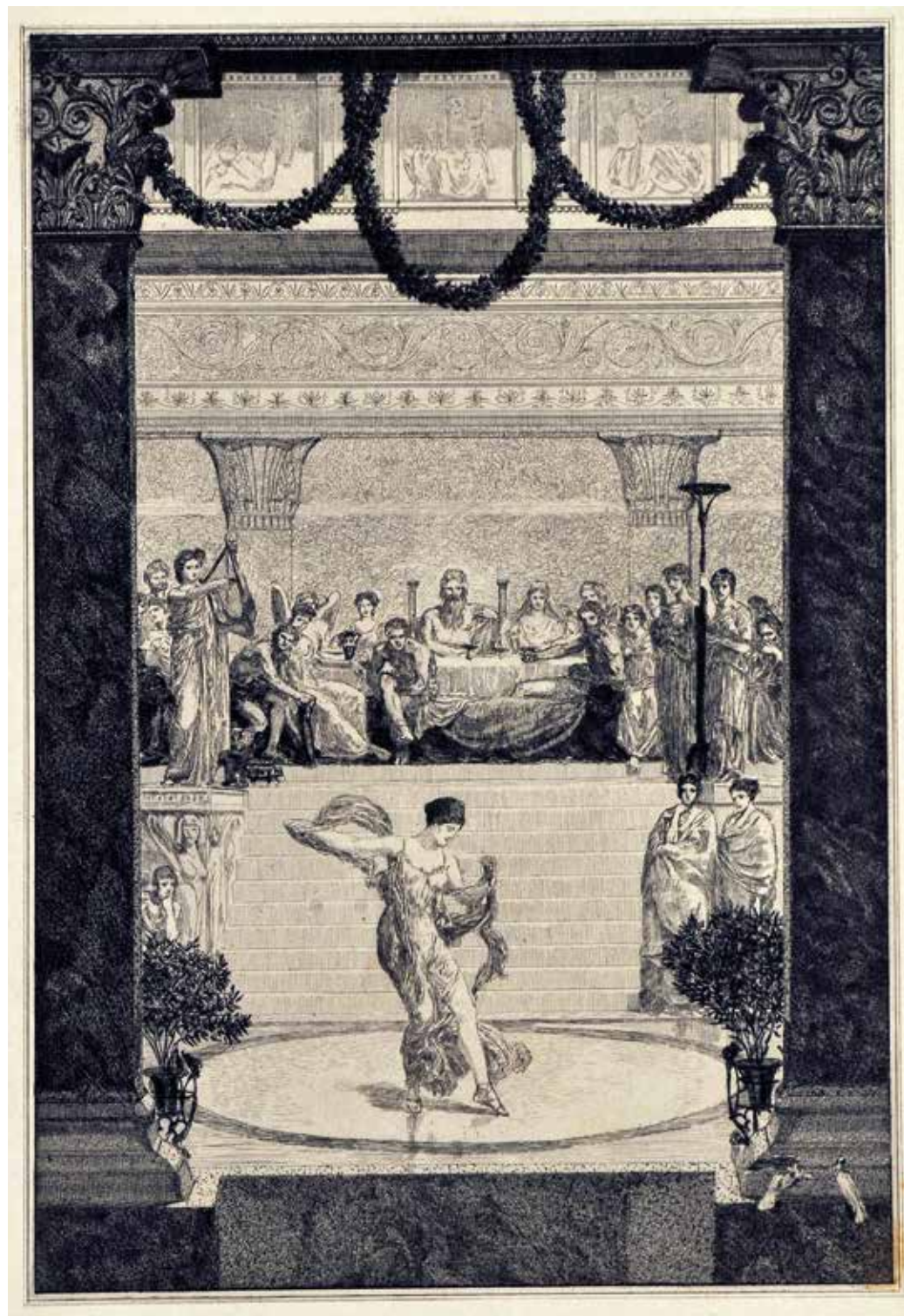


Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 41), *Amore ritrova Psiche*, 1880, acquaforte e acquatinta, 366 x 268 mm, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 42), *Amore da Giove*, 1880, acquaforte e acquatinta, 367 x 268 mm, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



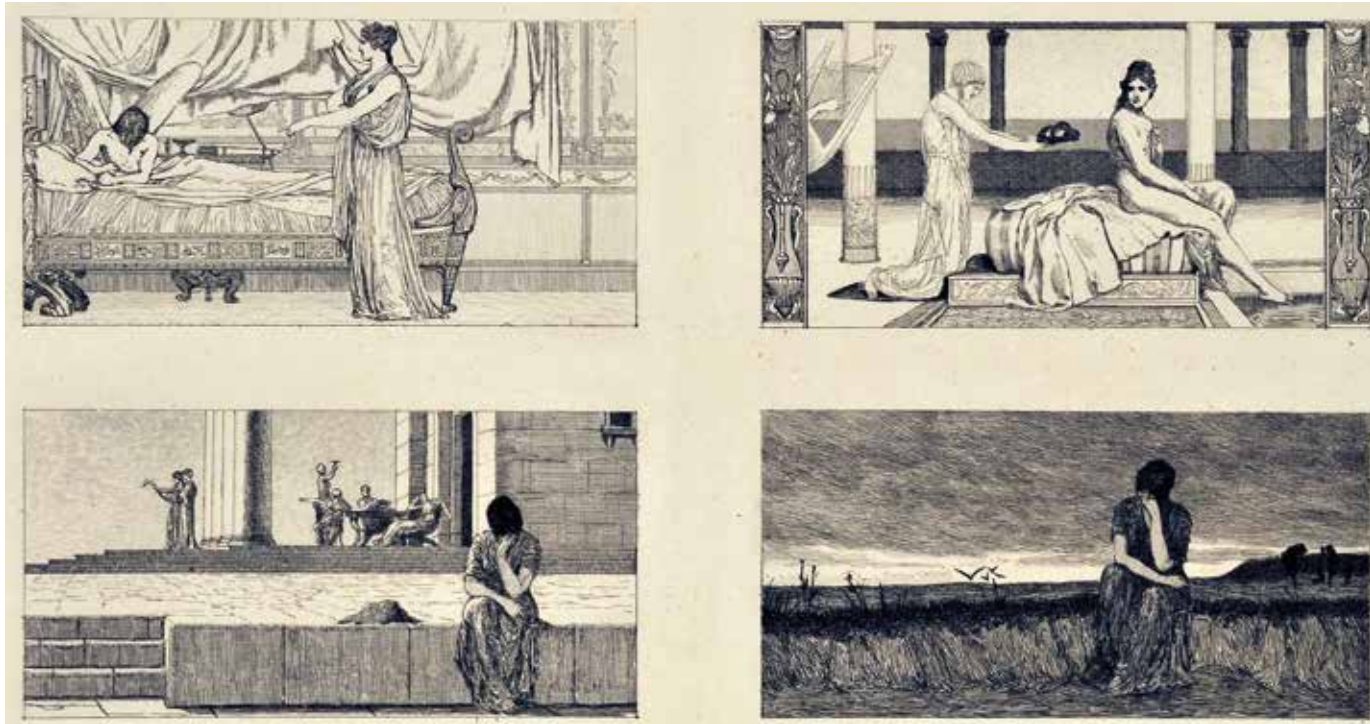


Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 44), *Festa nuziale di Amore e Psiche*, 1880, acquaforte e acquatinta, 365 x 276 mm, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 16), *Psiche è onorata dal popolo*, *Psiche con una delle sorelle*, *Le sorelle nella loro casa viaggiante (una barca)*, *Cupido e Apollo*, *Cupido e Psiche*, 1880, acquaforte e acquatinta, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



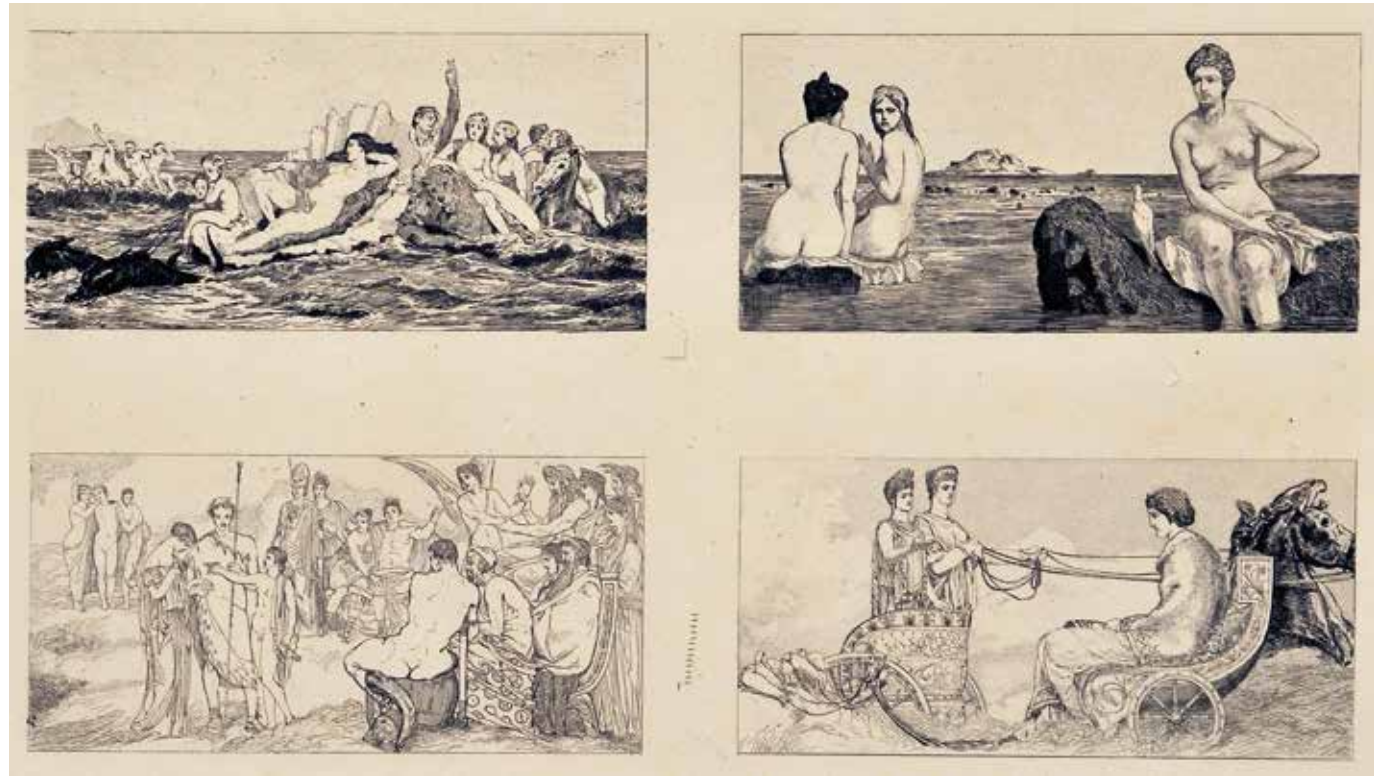


Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 17), *Venere nella camera di Amore, Il bagno di Psiche, Psiche nella casa di Venere, Psiche in riposo*, 1880, acquaforte e acquatinta, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 18), *Psiche e Arundo, Processione per il matrimonio di Psiche, Psiche e Cerere, Venere e Mercurio*, 1880, acquaforte e acquatinta, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



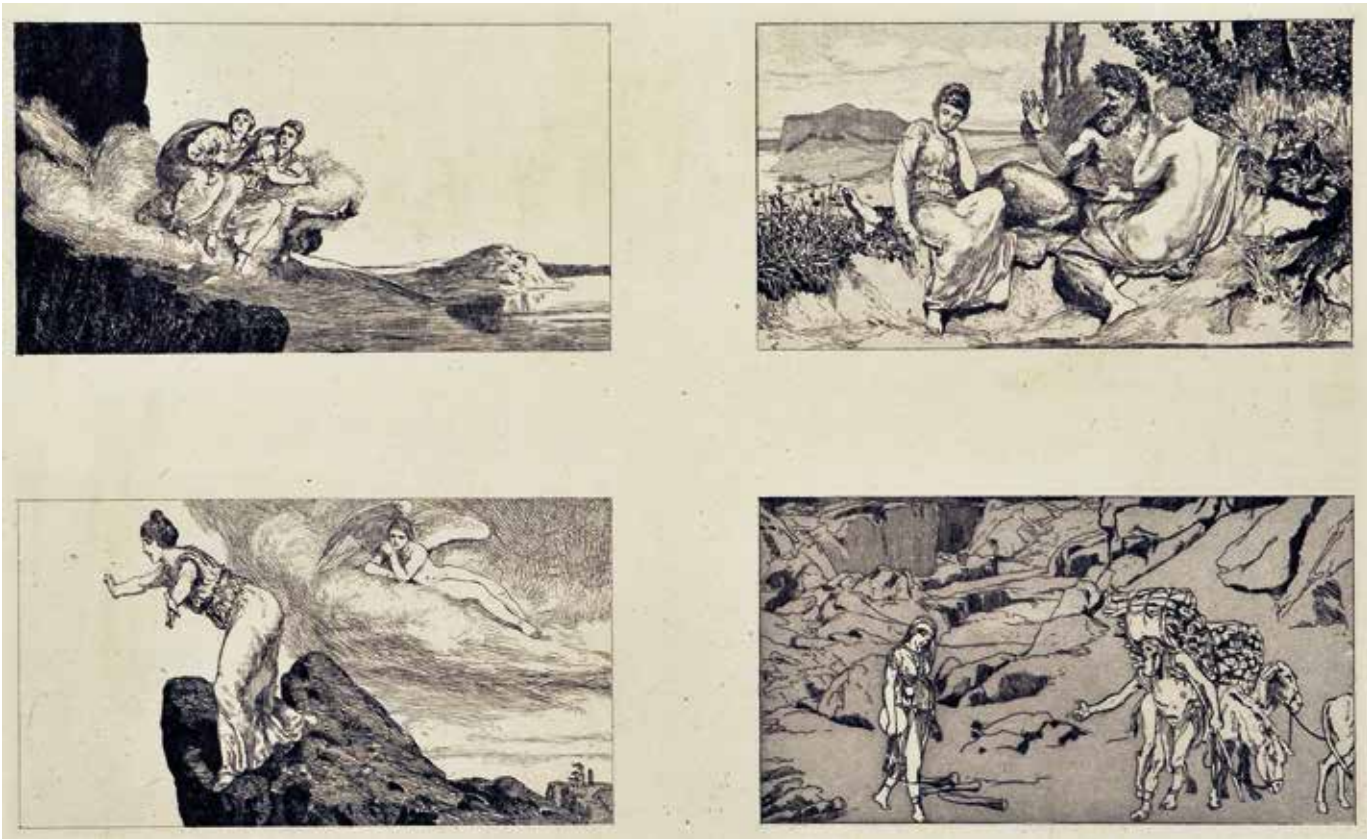


Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 19), *Venere nel mare*, *Venere scopre discorsi d'amore*, *Ricevimento di Psiche nell'Olimpo*, *Venere incontra Giunone e Cerere*, 1880, acquaforte e acquatinta, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 20), *Zefiro porta via Psiche*, 1880, acquaforte e acquatinta, 66 x 131 mm, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



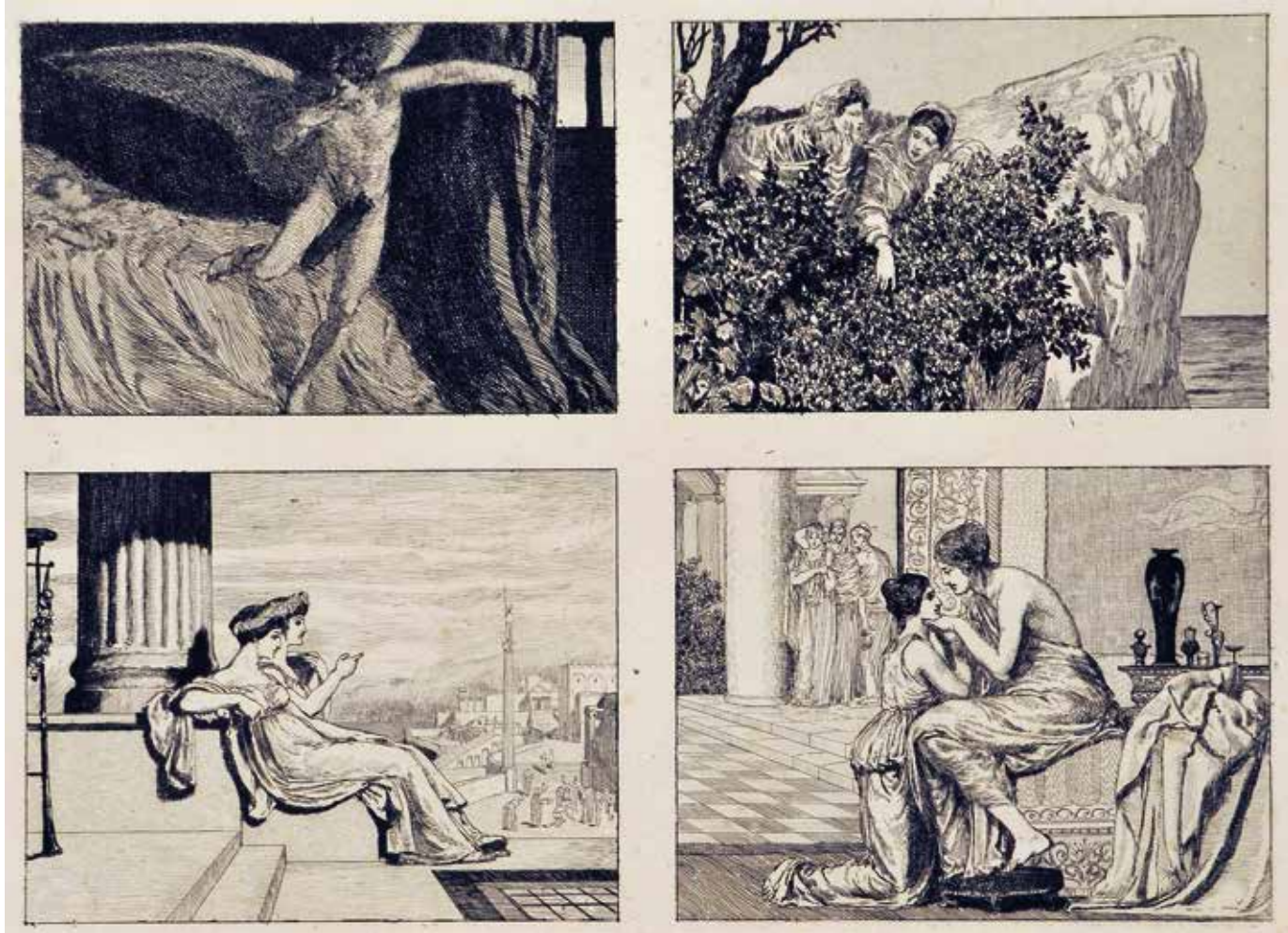


Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V/b, (foglio 20), *Zefiro che trasporta le sorelle, Pan conforta Psiche, La sorella che sta per gettarsi da una roccia, Psiche sulla via Tartaro*, 1880, acquaforte e acquatinta, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna

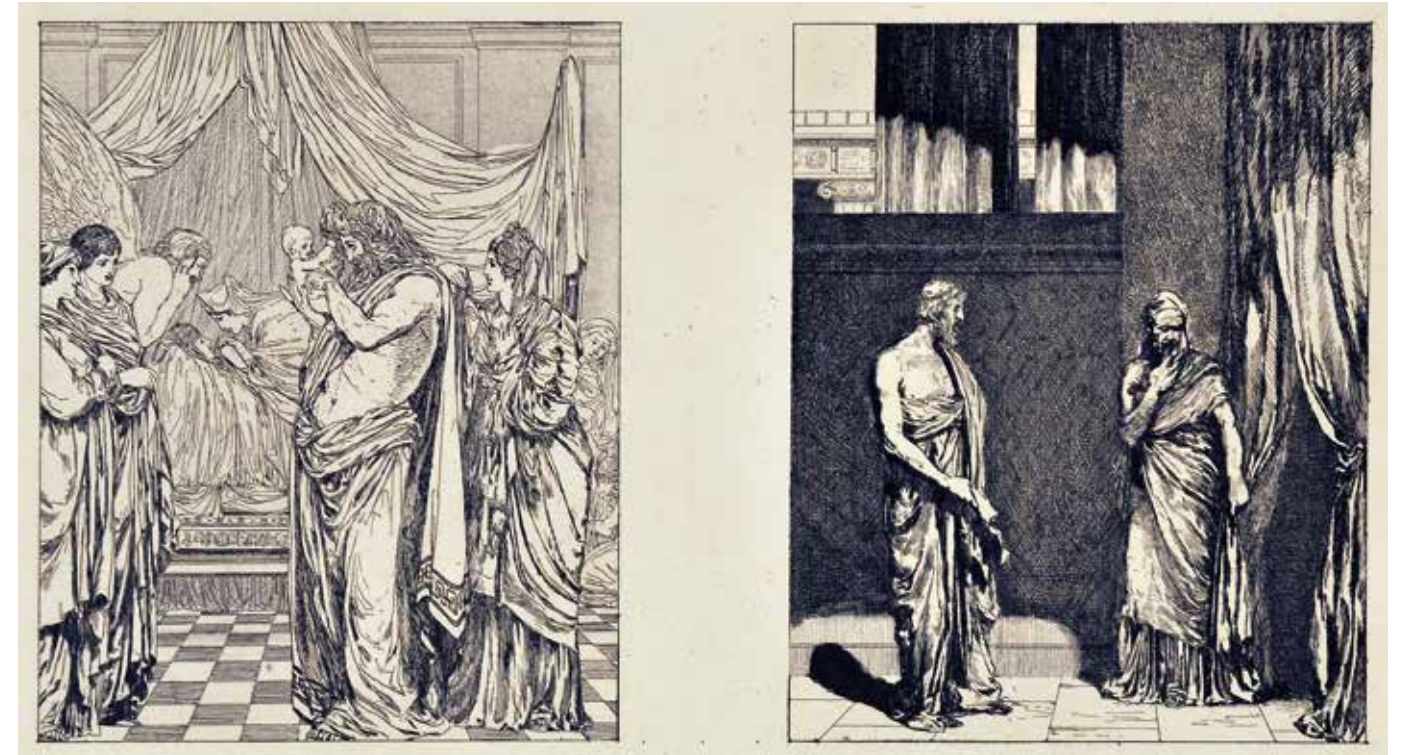


Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 21), *I genitori (di Psiche) addolorati (o in lutto), Una sorella e suo marito, Psiche e Giunone, Psiche viaggia sull'Acheronte*, 1880, acquaforte e acquatinta, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna





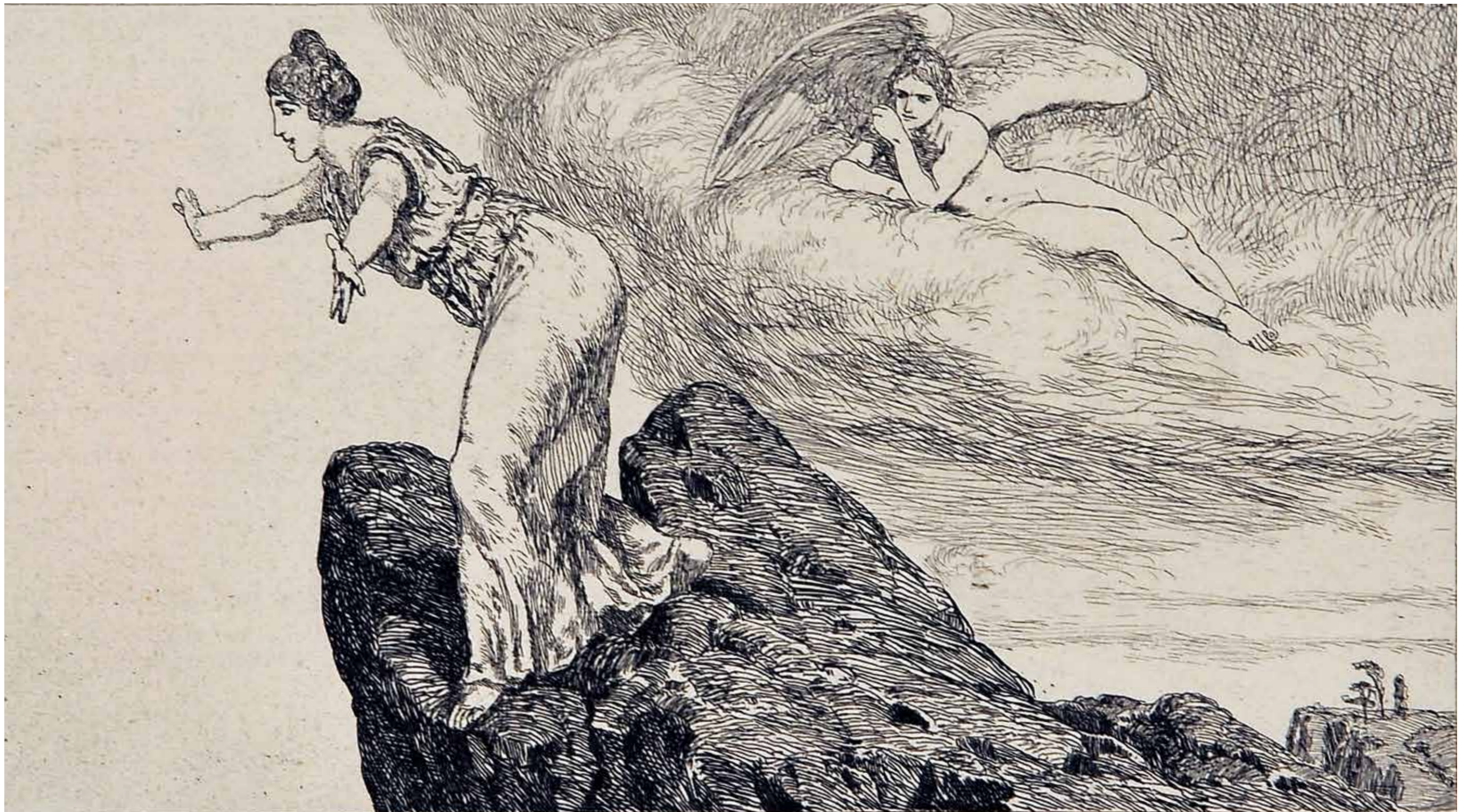
Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 22), *Amore e Psiche, Le sorelle chiamano Psiche, La sacerdotessa di Venere, Venere e Psiche*, 1880, acquaforte e acquatinta, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V, (foglio 23), *La nascita di Gioia, Oracolo*, 1880, acquaforte e acquatinta, Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna



Max Klinger, "Amore e Psiche" Opus V,  
(foglio 24), *La sorella precipita dalla roccia*,  
1880, acquaforte e acquatinta, Collezione  
Paola Giovanardi Rossi,  
Bologna







Andrea Faccio, *Le farfalle di Giove*, 2024, cartolina originale, 12 x 17 cm, francobollo dipinto, acrilico su carta, 3 x 4 cm, Collezione privata, Courtesy l'artista

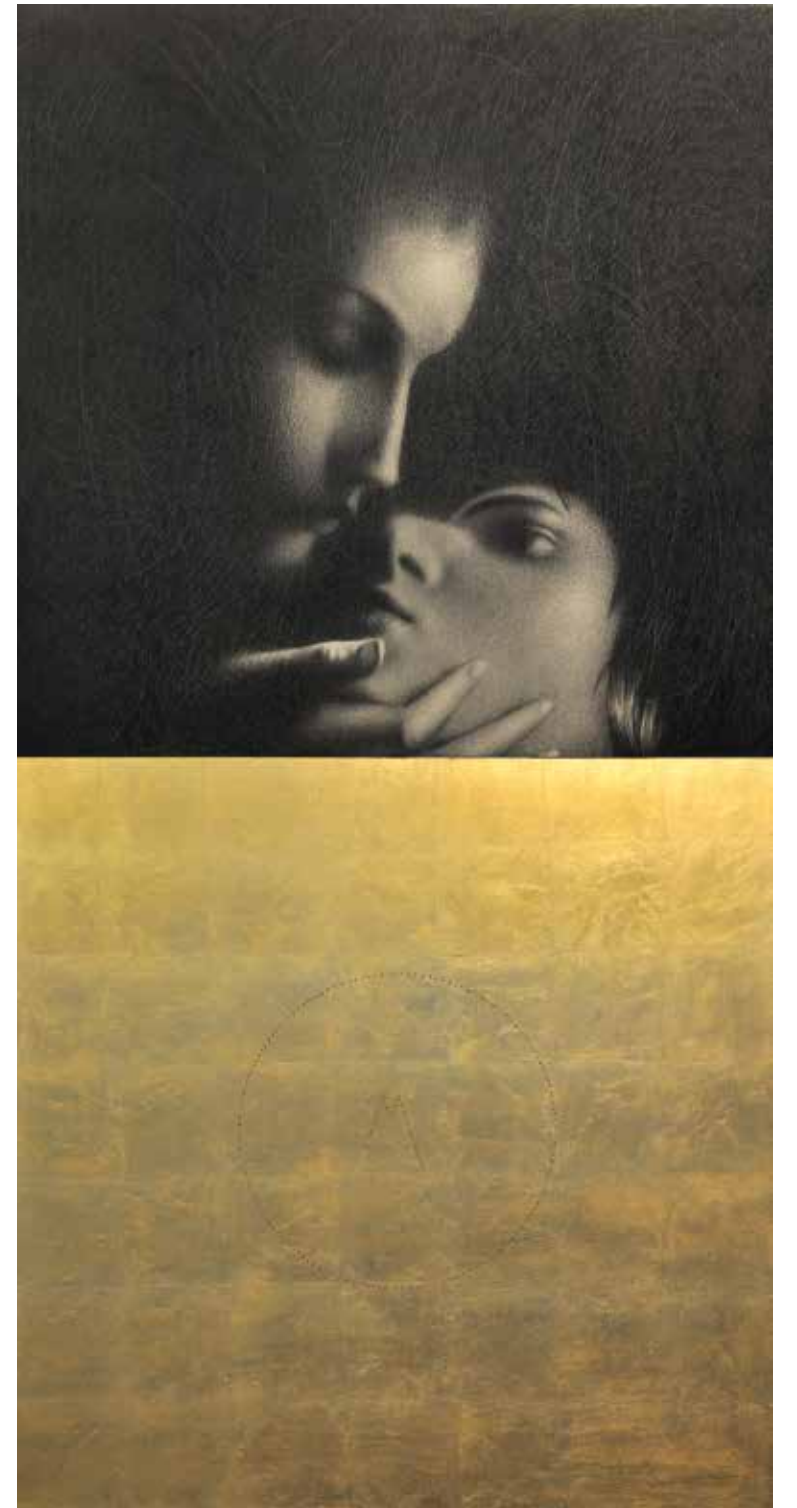


Andrea Faccio, *La tela di Giove*, 2024, tempera acrilica su tela, 120 x 60 cm, Collezione privata, Courtesy l'artista





Omar Galliani, *Un mantra per Amore e Psiche*, matita su tavola più foglia d'oro e incisione a bulino, 200 x 100 cm, Collezione Laura Intilia, Montecchio Emilia (Reggio Emilia)







Andrea Mastrovito, *Psyche Revived by Cupid's Kiss*, 2024, matita litografica su custodie varie, lightbox, 33 x 25 cm, Courtesy l'artista



**Schede delle opere**



## 1. ANONIMO EBANISTA

**Psiche impero**, 1820 circa

Legno di noce, specchio, bronzo dorato, 215 x 115 x 8 cm  
Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo (Parma)

Entrando nel salone dove campeggia il celebre dipinto di Francisco Goya *La famiglia dell'infante don Luis*, olio su tela del 1783-1784, opera simbolo della Fondazione Magnani-Rocca, il visitatore si imbatte nella propria immagine riflessa nella grande specchiera Impero posta, non a caso, accanto al quadro. Goya cercava la verità in quello che rappresentava, poneva gli effigiati di fronte a sé stessi, alla propria anima, talora in modo spietato, come nell'altro suo grande quadro *La famiglia di Carlos IV*, conservato al Museo del Prado, dove il pittore pone la famiglia reale spagnola di fronte allo specchio della propria grottesca boriosità. Viene meno il tradizionale ossequio che l'artista di corte aveva sempre riservato a principi e regnanti: Goya non restituisce immagini edulcorate ma, proprio come uno specchio, la mera realtà, anche quando sgradevole.

La specchiera, giunta dal lascito di Luigi Magnani (1906-1984) insieme a tutti i capolavori della sua collezione, temporaneamente accantonata per il precario stato conservativo, in anni recenti, grazie a un opportuno restauro, ha così potuto trovare la propria funzione simbolica di testimone dell'anima e unirsi alla gran serie di arredi Impero che Magnani aveva voluto per la propria dimora.

Un ricco epistolario racconta il lungo rapporto tra Magnani e Mario Praz (1896-1982), critico e grande estimatore *ante litteram* dello stile Impero; nell'arco di una trentina d'anni – dal maggio 1952 al marzo 1981 – Praz, a sua volta collezionista, segnala a Magnani pezzi importanti, corredando talvolta tali suggerimenti con disegni di suo pugno.

Magnani talora fece tesoro dei consigli dell'amico e privilegiò la raffinatezza della produzione per la ricca borghesia francese dei primi decenni dell'Ottocento accanto a quella grandiosa e compostamente fastosa destinata alle dimore della corte di Napoleone Bonaparte. La grande coppa in malachite sorretta da vittorie alate in bronzo dorato, realizzata da Pierre-Philippe Thomire per la dimora fiorentina di Nicola Demidoff ambasciatore dello zar Alessandro I,

ora all'ingresso della Villa sede della Fondazione Magnani-Rocca, rappresenta, per solennità e magnificenza, un vero simbolo dell'Impero.

Nella Villa, due fra i mobili più preziosi, ancora pervasi di un tardo neoclassicismo – un *meuble d'appui* e un *secrètaire* – sono opera del grande ebanista parigino François-Honoré-Georges Jacob; lastronati in *racine de bruyère*, con applicazioni in bronzo dorato e piano in “marmo nero d'Italia”, presentano entrambi una placca a rilievo, probabilmente dell'atelier di Thomire, pure in bronzo dorato con scene del mito di Amore e Psiche, reso celebre dalle *Metamorfosi* di Apuleio.

Il pensiero corre alle serate che spesso Magnani trascorreva in Villa in compagnia di pochi, eletti amici; fra questi Alberto Savinio che al mito di Amore e Psiche aveva dedicato nel 1944 il racconto *La nostra anima*, tratteggiando provocatoriamente una Psiche irriverente come uno specchio.

*Stefano Roffi*

## 2. MAX KLINGER

(Leipzig, 1857 – Grossjena, Naumburg, 1920)

**Il serpente, dalla serie “Eva e il futuro”, Opus III foglio 3**, 1880

Acquaforte e acquatinta, 29,5 x 16 cm

Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna

Formatosi alla *Burgerschule* di Lipsia, la sua città natale, nel 1874 Klinger si trasferisce a Karlsruhe per studiare alla *Kunstschule*, allievo di Ludwig Des Coudres e di Karl Gussow. Nel 1875 si è a Berlino. Nel 1878 prende parte alla LII mostra della Reale accademia. L'anno dopo, a Bruxelles, studia presso il pittore di storia Emile-Charles Wauters, poi è a Monaco. Si dedica con passione alla grafica e pubblica le prime incisioni suddivise in vari cicli: *Eva e il futuro* (1880), *Salvataggi di vittime ovidiane* (1879), *Intermezzi* (1880), *Amore e Psiche* (1880), *Un quanto* (1881), *Una vita* (1884), *Della Morte* (1889 e 1909).

L'opera *Il serpente* appartiene al terzo ciclo di incisioni di Klinger, dedicato alle pulsioni più intime e profonde, alle contraddizioni dell'amore, al mondo dei sogni e dell'incon-

scio come ai personaggi che popolano il mondo mitico e lontano a cui nella sua arte grafica, ma anche pittorica e scultorea, il maestro di Lipsia aspira. Fu grazie a Hermann Sagert, mercante d'arte e incisore in rame, che Max Klinger si dedicò con assiduità alla tecnica dell'acquaforte, sperimentando nuove soluzioni e producendo un numero considerevole di stampe, realizzando quasi quattrocento incisioni suddivise tra quattordici cicli e singoli fogli. Come ben sintetizza Andreas Stolzenburg, “l'Opus III, apparso nel luglio 1880, col titolo *Eva e il futuro. Capriccio* illustra in sei efficaci immagini – in particolare in tre di esse – la conseguenza del peccato originale sull'umanità, la paura della morte. Il primo foglio mostra Eva nel paradiso terrestre, mentre già medita su ciò che sta per venire, ossia sul risveglio dei suoi desideri erotico-sessuali; nello sfondo Adamo, ancora immerso nella beatitudine dell'Eden, dorme ai piedi di un albero con tre tronchi, che simboleggia probabilmente le tre specie di futuro che si preparano. Il secondo foglio mostra il *Primo futuro*, la morte che minaccia, rappresentata da una potentissima tigre che chiude l'uscita da una gola montana. Nel foglio successivo, *Il serpente*, ritorna il tema del peccato originale: Eva allo specchio si accorge della propria bellezza; tema nuovamente interrotto dal *Secondo futuro*: un essere umano nudo, a cavalcioni di una sanguisuga, naviga su un mare di sangue. Segue la cacciata dal paradiso terrestre, con Adamo che porta tra le braccia Eva [...]. Nell'ultimo foglio, il *Terzo futuro*, la Morte, figurata nel tradizionale scheletro, batte con un mazzapicchio su un cumulo di teste umane: un'immagine eloquente della disperazione dell'umanità dopo la perdita del Paradiso” (A. Stolzenburg, *L'artista figurativo come poeta: la grafica di Max Klinger*, in *Max Klinger*, catalogo della mostra [Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 17 marzo - 16 giugno 1996], a cura di B. Buscaroli Fabbri, Ferrara, 1996, p. 157).

Eva osserva sé stessa nello specchio della conoscenza che le viene mostrato dal serpente il cui corpo sinuoso pende dall'albero del bene e del male. Nel libro della *Genesi* si legge che Dio pose Adamo ed Eva nell'Eden affidando loro la cura di quel luogo incantato e perfetto. Da lì verranno cacciati dopo che Eva privilegiò la conoscenza all'immortalità, addentando il frutto proibito e invitando Adamo a seguirla. L'albero della conoscenza del bene e del male è una

questione senza origine che ruota attorno al concetto di *hybris*, legata al dubbio se la conoscenza sia violazione della legge naturale, e quindi portatrice di infelicità o se dalla violazione della natura giunga la felicità dell'uomo identificata nel progresso che dalla conoscenza discende.

*Daniela Ferrari*

## 3. MAX KLINGER

(Leipzig, 1857 – Grossjena, Naumburg, 1920)

**Philosoph (Filosofo), dalla serie “Della morte. Seconda parte” Opus XIII, foglio 3**, 1910

Acquaforte e acquatinta, 49,4 x 33,1 cm

Collezione Emanuele Bardazzi, Scandicci (Firenze)

L'incisione *Filosofo* è tratta dall'Opus XIII, la serie *La morte. Seconda parte*, un progetto cui Klinger lavora lungamente, modificando più volte in corso d'opera. L'artista fu fortemente influenzato dalla filosofia di Arthur Schopenhauer (1788-1860) e dallo studio assiduo di *Parerga e paralipomena* (1850-1851) la cui lettura costituiva il suo “nutrimento letterario quotidiano”. Lo stesso Klinger, prima dell'ordinamento definitivo dei fogli redasse il programma teorico del ciclo in questi termini: “A questa prima parte [...] cerco di dare una forma più ampia in una seconda parte, in cui ai piccoli casi fortuiti vengono contrapposti i grandi principi, ai terrori esterni la loro risoluzione interiore, così da consentire una conclusione armonica. I fogli [...] sono ordinati in modo che, dopo questo frontespizio che rappresenta la caducità in generale, tre fogli raffigurano le misere masse umane (opresse) dai loro peggiori nemici: 1. Guerra 2. Peste 3. Miseria: (seguono) 3 fogli, i culmini dell'umanità, il sovrano, il genio e il filosofo. L'idea di questa contrapposizione è che con la somma della conoscenza e degli onori cresce la capacità di sofferenza. Un foglio, Eppure, conduce da queste idee spaventose e cupe alla concezione illustrata nei quattro fogli 1 'L'individuo muore - la specie vive', cui corrisponde 2 'All'abnegazione' - 3 'L'azione muore e passa - la natura vive', - a cui corrisponde 4 'Alla bellezza'” (H.W. Singer, *Max Klingers Radierungen, Stiche uns Steindrucke*, Berlin 1909, p. 89).



Susanne Petri specifica che “nel 1885 il ciclo, che era stato preceduto da singole lastre nel 1879, era arrivato a una prima conclusione e stava per essere pubblicato come Opus XI B. Ma ben presto Klinger rielaborò la serie ampliandone il formato. [...] Come prima edizione sono da considerare i 100 esemplari editi nel 1898 da Amsler & Ruthardt. Nello stesso anno apparve una seconda edizione pubblicata per interessamento del collezionista di Klinger Hermann Heinrich Meier di Brema in una tiratura di 180 esemplari come “pubblicazione della Verbindung für Historische Kunst”. La stampa fu eseguita da Giesecke & Devrient a Lipsia e da Wilhelm Felsing a Berlino” (S. Petri, Scheda dell’opera, in *Max Klinger*, catalogo della mostra [Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 17 marzo - 16 giugno 1996], a cura di B. Buscaroli Fabbri, Ferrara, 1996, p. 237)

*Daniela Ferrari*

#### 4. FEDERICO ZANDOMENEGHI

(Venezia, 1842 – Parigi, 1917)

##### **Femme devant une psyché (La vestaglia nuova/ La vestaglia gialla),** 1900 circa

Olio su tela, 65 x 46 cm, firmato in basso a destra “Zandomeneghi”

Studio d’Arte Nicoletta Colombo, Milano

Federico Zandomeneghi, protagonista della eccezionale stagione artistica rappresentata dall’Impressionismo, dopo il 1878 si affermava a Parigi, cuore pulsante della *Belle Époque*, come interprete della figura femminile, distinguendosi dai colleghi francesi per l’adozione di uno stile seducente, aggraziato e originale, memore di una cifra di profilo classico, tutta italiana.

Dopo il suo arrivo nella capitale francese, introdotto non senza difficoltà nel vivo del clima impressionista, il veneziano rintracciava un linguaggio di mediazione tra le audacie stilistiche degli amici Renoir e Degas e le personali formule intimistiche, sensibilmente innovative eppure memori della mai dimenticata tradizione cinquecentesca veneta. Attento come i compagni impressionisti al mondo femminile contemporaneo, alle sue prospettive borghesi e alle

correlate declinazioni psicologiche, l’artista ne scorciava i riquadri della quotidianità, sottolineandone le malizie, il pudore gentile, l’intimismo circoscritto alle scene di vita osservate negli interni, nei momenti dedicati alla toilette, alla lettura, alle conversazioni familiari, alla cura del cucito, dei fiori e degli arredi.

Nell’opera in esame Zandomeneghi manifesta la curiosità analitica per la *coquetterie* femminile, ritraendo una modella alla prova di una setosa vestaglia nuova; la calda atmosfera suggestionata dalle temperature cromatiche sensuali, ovattate della tavolozza, trovano un punto di accensione nel giallo della vestaglia, marcatore dell’abilità del maestro veneziano nel sublimare la tecnica ad olio verso la leggerezza pulviscolare del pastello, procedimento in cui, al pari dell’amico e sodale Edgard Degas, era competente esecutore.

Il tema della duplicazione dell’immagine nel riflesso della *psyché*, specchio da camera inclinabile sorretto da due sostegni laterali, molto in voga al tempo, restituisce la soluzione metaforica, insita nell’etimologia del termine che rimanda al ‘soffio’ vitale, all’“anima” e quindi al concetto istintuale di ‘inconscio’, dell’osservazione di un cosmo femminile zandomeneghiano dolce, malinconico e crepuscolare, riflesso del temperamento dell’artista, notoriamente introspettivo e refrattario alla mondanità.

*Nicoletta Colombo*

#### 5. LORENZO DE FERRARI

(Genova, 1680-1744)

##### **Narciso alla fonte,** 1720 circa

Olio su tela, 107 x 144 cm

Collezione BPER Banca, Genova

Il dipinto raffigura il momento in cui, all’interno di un paesaggio ampio e variegato, Narciso, stanco per la caccia, si ferma per ristorarsi presso una fonte sotto le fronde ombrose di un grande albero. Non appena scorge il proprio volto riflesso nell’acqua, il giovane viene rapito dalla propria bellezza e se ne innamora perdutamente. Cupido, impertinente, rivolge lo sguardo complice e malizioso verso

lo spettatore e indica la scena. Tra la fine del XVII e l’inizio del XVIII il tema di Narciso conosce una grande diffusione sia nella produzione figurativa che nei testi poetici grazie a quel gusto tipicamente barocco per la finzione e l’inganno che sono impliciti nel racconto mitologico. Narciso, infatti, confonderà realtà e illusione e annegherà nel tentativo di raggiungere la sua stessa immagine. La potenzialità di questa favola, tratta da *Le Metamorfosi* di Ovidio (III, 344-510), trova un suggestivo riscontro nei versi del poeta napoletano Giovan Battista Marino che nella sua *Galeria* del 1620 compone ben cinque poemetti su dipinti aventi come soggetto Narciso mettendo in evidenza il parallelismo tra l’illusione data dalla natura (lo specchio d’acqua) e quella data dalla pittura e dalla poesia, in una sorta di evocativa sinestesia tra parola e arte figurativa. Proprio per la sua raccolta lo stesso Marino, appassionato d’arte, aveva commissionato al genovese Bernardo Castello una raffigurazione di Narciso che l’artista aveva realizzato “su carta turchina rilevata di biacca”. In questo contesto diventa ancor più suggestivo il particolare significato metaforico assunto nel Seicento dal tema del giovane sprofondato letteralmente nell’ammirazione di sé che allude allo stato d’animo indispensabile per la creazione artistica. Dal punto di vista stilistico la tela, già ritenuta frutto della collaborazione tra Gregorio De Ferrari e il figlio Lorenzo (Torriti 1975), è da assegnare alla mano del solo Lorenzo. Lo stile di Gregorio, infatti, costituisce un costante punto di riferimento per Lorenzo, allievo e collaboratore del padre fino alla morte di questo nel 1726, dando origine a tangenze di stile che spesso hanno reso problematica la distinzione tra le opere riconducibili alla mano del solo Lorenzo e quelle dovute alla collaborazione tra i due artisti. Nella tela in esame, fra l’altro ispirata a un disegno di Gregorio (Newcombe 1998, p. 185), si riconoscono i caratteri della produzione giovanile di Lorenzo, che ripropone le soluzioni compositive del padre con risultati però più meccanici e manierati, sia nelle figure dalle pose ricercate e in scorcio che nei piacevoli scenari naturali.

*Lucia Peruzzi*

Bibliografia: M. Priarone in *Il patrimonio artistico di banca Carige. Dipinti e disegni*, Milano, 2008, pp. 136, 137, n. 62.

#### 6. SISTO BADALOCCHI

(Parma, 1585 - post 1620)

##### **Diana e Callisto,** 1610 circa

Olio su tela, 67 x 96 cm

Collezione BPER Banca, Modena

La nota vicenda di Diana e Callisto tratta dal secondo libro de *Le Metamorfosi* di Ovidio viene ambientata in un paesaggio ombroso, davanti a un’imponente fontana sormontata da un putto classico da cui zampilla acqua. È descritto il momento in cui Diana, scopre incinta la ninfa Callisto, alla quale Giove si è congiunto prendendo le sembianze della consorte, e con gesto sdegnato la costringe ad abbandonare il suo seguito. La ninfa è attorniata dalle ancelle che tengono ancora in mano il drappo bianco che le copriva il corpo celando il suo stato. La gelosa Diana trasformerà l’infelice ninfa in orsa, ma sarà poi lo stesso Giove a salvarla dai cani assieme al figlio Arcade dando luogo alle costellazioni dell’Orsa Maggiore e dell’Orsa Minore. Il racconto ovidiano aveva goduto di grande fortuna dopo che Annibale Carracci lo aveva raffigurato su una delle pareti della Galleria Farnese (1604-1606), anche se in quella impresa il maestro, ormai provato dalla malattia, lasciò la responsabilità agli allievi indicando con alcuni schizzi solo un’idea di massima della composizione. Il riquadro con *Diana e Callisto* viene riferito perlopiù a Domenichino, ma il modesto esito qualitativo potrebbe chiamare in causa forse Gian Antonio Solari, il meno noto tra i collaboratori di Annibale (Benati 2006). Questa deliziosa tela è da riferire a Sisto Badalocchi, uno dei migliori artisti fra quelli che, all’aprirsi del XVII secolo, calarono dall’Emilia a Roma per entrare nella bottega di Annibale Carracci. Il dipinto, esempio fra i più tipici della produzione pittorica di questo artista, che assimila con intelligenza il linguaggio ideale del maestro fornendone una versione garbata e minuta, riprende, arricchendolo, il modello romano di Palazzo Farnese. Risulta molto simile la composizione che si articola in due gruppi contrapposti di figure, come molto simile appare il gesto di minaccia della dea, ma la fattura è molto più sciolta e la gamma cromatica più preziosa e lucente. Dedito largamente anche alla pittura a fresco, è nel dipinto da cavalletto come questo che le particolari doti



dell'artista sembrano esprimersi al meglio. Ricondotto alla misura più contenuta del quadro da stanza, il modulo classico della sua solida educazione diventa più leggiero nella sapiente sintassi compositiva, nella morfologia tonda e sinteticamente tornita delle figure, nella retorica gestuale, garbata e vivace. Il gusto per un paesaggio che si intride di luce e che sembra implicare la conoscenza, oltre che delle vedute di Annibale, dei paesaggi dei nordici, rimanda a una datazione sul finire del primo decennio del Seicento.

*Lucia Peruzzi*

Bibliografia: D. Benati in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 102 (con bibliografia precedente); L. Peruzzi in *Sinfonie d'arte. Capolavori in dialogo tra Modena e Genova*, a cura di A. Orlando e L. Peruzzi Genova 2023, p.129.

## 7. FRANCESCO ALBANI E BOTTEGA

(Bologna, 1578-1660)

**Giunone ed Eolo**, 1655 circa

Olio su rame, 57 × 72,5 cm

Collezione BPER Banca, Genova

In questa piacevole composizione viene narrato l'episodio tratto dal primo libro dell'*Eneide* di Virgilio in cui Giunone chiede a Eolo di cambiare la direzione dei venti per scatenare una tempesta contro i Troiani. Come ricompensa gli promette in sposa la bellissima ninfa Deiopea. Il grande arcobaleno sostenuto da un putto ai piedi di Giunone è la personificazione di Iris, la messaggera degli dèi. Si tratta di uno di quei soggetti di ispirazione letteraria in auge nel corso del Seicento e declinati con grande successo da Francesco Albani e dalla sua bottega in infinite variazioni. I racconti mitologici vengono ambientati in lucidi paesaggi e ampi orizzonti dove la struttura compositiva di stampo classico si intride di luce dorata e di ombre dolcemente tizianesche. La fama conseguita in questo specifico campo dall'artista giustifica la presenza in numerosi casi

di più redazioni per una stessa composizione: una prassi questa, nella quale spesso era coinvolta la bottega del pittore e dalla quale non va esente neppure l'invenzione esibita nell'opera in esame. Questo soggetto virgiliano era già stato elaborato in modo originale da Albani tra il 1625 e il 1628 in uno dei bellissimi ovali dedicati ai *Quattro Elementi* della Galleria Sabauda di Torino. Catherine Puglisi, autrice della monografia dedicata all'artista bolognese, pubblica un'altra versione del dipinto genovese, ugualmente su rame e delle stesse dimensioni, comparsa sul mercato londinese nel 1974 e ora in collezione privata, identificandola ipoteticamente con il dipinto proveniente dalla raccolta Coesvelt e giudicandola largamente autografa (1999, pp. 200-201, n. 125). La studiosa cita anche un altro dipinto con questo tema, eseguito per la collezione Pozzi di Bologna e menzionato dallo stesso pittore in due lettere del 1652 e del 1653 (125. LV. a), da considerarsi forse l'originale. La redazione di proprietà BPER invece, nonostante la nobile provenienza da Palazzo Doria Carcassi in Strada Nuova a Genova, presenta una qualità esecutiva discontinua e meccanica e rivela, a eccezione forse solo per la bella figura di Giunone, il preponderante intervento della bottega, al punto tale che la Puglisi la ritiene una copia. Lo stesso Albani, d'altronde, fino alla più tarda età continua la produzione di rami e telette di destinazione privata, dove i consueti temi della mitologia pagana si succedono con poche variazioni rivelando il lento ma palese decadimento della sua vena artistica: “dalla squisita norma formale del suo terzo decennio, e dalla poetica della grazia classicistica che egli aveva meditatamente conquistato, l'Albani verserà poco a poco nel grazioso e nel manierato e nei lambiccati tentativi di celare le imitazioni di se stesso” (C. Volpe, *Francesco Albani*, in *L'ideale classico del Seicento e la pittura di paesaggio*, Bologna 1962, p. 133).

*Lucia Peruzzi*

Bibliografia: A. Marengo, *Breve storia delle raccolte d'arte di Banca Carige e delle illustri provenienze dalle quadriere Doria e Costa*, in *Genova pittrice. Capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige*, a cura di A. Orlando, Genova 2020, p. 40 (con bibliografia precedente).

## 8. JEAN BOULANGER

(Troyes, 1608 – Modena, 1660)

**Clio, musa della Storia**, 1640 circa

Olio su tela, 84 x 67 cm

Collezione BPER Banca, Modena

Chiusa nei suoi pensieri, un velo di inquietudine che attraversa il volto delicato, la fanciulla, incoronata d'alloro e con un ampio drappeggio azzurro a coprire la veste rosa, emerge da una nicchia ombrosa reggendo nella mano destra una tromba e nella sinistra un libro. Pittore rinomatissimo nel campo della decorazione ad affresco negli anni del ducato di Francesco I, della pittura su tela di Boulanger rimangono pochi esemplari, per lo più di carattere sacro. Ancor più rara e preziosa, la sua produzione da cavalletto annovera, solo da tempi recenti, questo delizioso dipinto, restituito alla mano di Boulanger da Daniele Benati (1998). Si tratta di un'immagine che il pittore realizza con grande naturalezza, quasi mettendo in secondo piano l'aspetto allegorico, ma mostrando altresì di conoscere puntualmente l'*Iconografia* di Cesare Ripa (1603). La figura di Clio riassume emblematicamente l'importanza che in questi anni dalla Casa estense viene attribuita alla storia, alla quale viene affidato un ruolo ufficiale per rafforzare l'immagine del duca, rispecchiandone anche il mecenatismo in campo artistico. Nonostante lasci trapelare ancora l'impronta estrosamente manierista della cultura d'origine del pittore lorenese, la fanciulla, con la sua classica nobiltà e l'intonazione aristocratica, rimanda alla sua frequentazione a Bologna della bottega di Guido Reni di cui parlano le fonti. I caratteri stilistici della tela si accordano alla fase iniziale dei lavori per il Palazzo Ducale di Sassuolo, il palcoscenico sul quale Boulanger, per volere di Francesco I, ha modo di esibirsi dal 1636 in base alle indicazioni dei poeti e degli eruditi di corte. La straordinaria ricchezza di linguaggio sfoggiata in questa sede toccherà l'apice nelle spettacolari soluzioni della Galleria di Bacco, dove il racconto si dipana con sapiente vena narrativa su illusionistici arazzi e in elegantissima orchestrazione con i festoni e le cornici di frutta e fiori realizzati dai milanesi Cittadini. L'immagine di Clio ricorda le eroine che ci guardano dalle volte e dalle pareti della Delizia estense, soprattutto quelle della

Camera dell'Amore, realizzata nel 1640, da Onfale a Dalila, da Roselane a Cleopatra. Si tratta quindi di un'opera eseguita antecedentemente al suo primo soggiorno a Roma (1644-1646), i cui frutti si coglieranno poi nel linguaggio libero e corsivo della Galleria di Bacco (1650-1652).

*Lucia Peruzzi*

Bibliografia: S. Sirocchi in *Gli Este. Rinascimento e Barocco a Ferrara e a Modena*, a cura di S. Casciu e M. Toffanello, Modena 2014, p. 232 (con bibliografia precedente); L. Peruzzi in *Passaggi. Tempi e geografie dell'arte a Modena dal Rinascimento alla globalizzazione*, a cura di L. Peruzzi, F. Piccinini, L. Rivi, Modena 2015, p. 40; L. Peruzzi in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, Modena 2017, p. 100; L. Peruzzi in *Sinfonie d'arte. Capolavori in dialogo tra Modena e Genova*, a cura di A. Orlando e L. Peruzzi Genova 2023, p. 91.

## 9. LORENZO PASINELLI

(Bologna, 1629-1700)

**Amore disarmato dalle ninfe di Diana**, 1685 circa

Olio su tela, 118 x 157 cm

Collezione BPER Banca, Modena

Il piccolo e irresponsabile Cupido, figlio di Venere e Vulcano e personificazione dell'Amore carnale, capace di far innamorare chiunque colpisca con i suoi dardi, ha abbandonato l'arco e si è addormentato sopra un drappo rosso appoggiandosi a un morbido cuscino. Da un tendaggio che scopre il paesaggio in lontananza emergono le ninfe di Diana, dea della caccia, che cercano di sottrarre a Eros la faretra piena di frecce privandolo così dei suoi poteri. La bellissima tela si collega a un peculiare e prezioso filone della pittura bolognese del XVII secolo, quello mitologico-pastorale, che trae origine dalle opere di Albani per sfociare poi nell'Arcadia di Franceschini e nei divertimenti di Giuseppe Maria Crespi sul tema delle ninfe che disarmano gli amorini e, in senso inverso, degli amorini che si impadroniscono dei gioielli e degli oggetti per il trucco delle ignare ninfe addormentate. Restituito



a Lorenzo Pasinelli da Fiorella Frisoni (1987), il dipinto corrisponde alla descrizione del quadro eseguito per il senatore Francesco Ghislieri di cui parla Zanotti, con il quale è da identificarsi (G.P. Zanotti, *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli*, Bologna 1703, pp. 67-68). L'opera era stata esposta dal proprietario in occasione della festa del *Corpus Domini* nel cortile del suo palazzo che, come dice Zanotti, era “addobbato di damaschi rossi, e coperto di veli dello stesso colore, il che per via di riflessi aggiungeva tanto di rosso a quel poco che poco ne aveva”. Il fatto che apparisse a Zanotti “tutto dipinto di lacca, e di minio” sembra proprio corrispondere, oltre al rosso acceso del cuscino e del panno sul quale dorme Amore e alla faretra della stessa tonalità, alla “patina dolcemente accaldata delle carnagioni e il timbro bruno dei colori” (Frisoni) che caratterizzano la nostra tela. Il rossore delle carnagioni, per il quale la tela fu criticata, non toglie nulla, per la verità, alla bellezza dell'opera, come già vide lo stesso Zanotti che lo giudicò uno dei più belli che potessero uscire dalla mano di quel “gran Pittore”. Rimandano al linguaggio del maestro la qualità delle pennellate trasparenti stese sulla materia che si accende di inaspettati bagliori sui diademi, sui fermagli, sui capelli, fino al bellissimo particolare della perla pendente al lobo della ninfa a destra. Anche in questo caso l'artista riesce a coniugare la raffinata e vibrante conduzione pittorica con il registro languido e patetico dei sentimenti, secondo modi che si riveleranno fondamentali per la pittura bolognese a venire. Per quanto riguarda i tempi di esecuzione, dalla testimonianza dello Zanotti si può dedurre che il nostro dipinto, dopo un lungo periodo di lavorazione, era in gran parte realizzato poco prima del 1686.

*Lucia Peruzzi*

Bibliografia: F. Frisoni in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 162-164 (con bibliografia precedente); L. Peruzzi in *Sinfonie d'arte. Capolavori in dialogo tra Modena e Genova*, a cura di A. Orlando e L. Peruzzi, Genova 2023, p. 131.

## 10. GIOVANNI BATTISTA PAGGI

(Genova, 1554-1627)

**Venere e Amore**, 1600 circa

Olio su tela, 78 x 57,5 cm

Collezione BPER Banca, Genova

Sotto la luce calda che avvolge le figure creando delicati passaggi chiaroscurali, risalta il morbido e conturbante profilo di Venere raffigurata mentre bacia sulla bocca il figlio Cupido, dio dell'Amore. In questo scambio di baci ogni illusione di innocente tenerezza materna si dissolve nella maliziosa sensualità delle labbra che si accostano e nella procace bellezza del corpo della dea, ancor più seduitiva per i preziosi monili che l'adornano: perle luminose che si intrecciano ai capelli trattiene da un nastro di seta e scendono dai lobi delle orecchie e pietre preziose che brillano incastonate nella sontuosa cintura d'oro. Se nel corso del Cinquecento il passo di Ovidio da cui deriva la scena (*Metamorfosi*, X, 520-526) era stato interpretato in senso moraleggiante come monito contro la lussuria, in questa splendida tela viene invece sapientemente declinato secondo quel gusto erotico-antiquariale che era stato portato in auge, ancora in epoca tridentina, da Luca Cambiaso. Si tratta di quadri da stanza particolarmente adatti ai *cabinet* intimi di amatori d'arte colti e raffinati, che a Genova ebbero larga fortuna negli ambienti laici e aristocratici più aggiornati. Le tele di argomento mitologico di Cambiaso costituiscono le premesse dell'accentuata connotazione sensuale, talvolta anche esplicitamente erotica, che caratterizza molta della produzione profana di Giovan Battista Paggi, al quale va riferito questo dipinto. L'artista, che frequentò la bottega di Cambiaso tra gli anni Sessanta e Settanta prima di trasferirsi a Firenze nel 1581, si cimentò spesso in composizioni analoghe, elaborando un linguaggio che dalle eleganti premesse del manierismo internazionale evolve verso risultati sempre più naturalistici e moderni. Rispetto alle altre versioni autografe che conosciamo di questo tema, molto simili tra loro se pur con qualche variante, la tela in esame è da collocare nella fase più matura del pittore all'inizio del Seicento, nel segno di una rinnovata sensibilità pittorica maturata dall'artista genovese nel corso del lungo soggiorno fiorentino. La resa morbida delle carni, i sottili effetti di

penombra da cui emerge Amore e l'andamento avvolgente del movimento della dea lungo la diagonale della composizione sono caratteri di stampo precocemente barocco, in sintonia con una cultura che rimanda al cenacolo genovese raccolto presso Gio. Carlo Doria e al rapporto di Paggi con il poeta Giovan Battista Marino che di lì a poco, nei versi dell'*Adone* (1623), avrebbe celebrato la lasciva tenerezza dei baci tra Venere e il figlio (canto III).

*Lucia Peruzzi*

Bibliografia: V. Frascarolo in *Genova pittrice. Capolavori dell'Età Barocca nelle collezioni di Banca e Fondazione Carige*, a cura di A. Orlando, Genova 2020, p. 112, n. 20.

## 11. GUIDO RENI

(Bologna, 1575-1642)

**Amore dormiente**, 1620 circa

Olio su tela, 105 x 136 cm

Collezione BPER Banca, Modena

Il giovane Dio, figlio di Venere e Vulcano, riposa su un letto dalle coperte di seta rossa appoggiato a due soffici cuscini e ha abbandonato al suo fianco l'arco e le frecce con i quali impartisce ai mortali i tormenti d'amore. Il fanciullo, mollemente adagiato sul materasso, ricorda il celebre *Ermafrodito* Borghese restaurato da Bernini. Quello di Eros, infatti, è un soggetto trattato dalla statuaria classica e conosciuto attraverso numerosi esemplari giunti sino a noi, riscoperti nel Rinascimento e divenuti poi fonte di ispirazione per gli artisti del Seicento, a partire da Caravaggio il cui *Cupido dormiente* (1608, Firenze, Palazzo Pitti) divenne da subito motivo di composizioni letterarie. Il poeta napoletano Giovan Battista Marino affronta questo tema ne *La Galeria* (1619), una sorta di suggestivo museo in versi, dove il lettore viene invitato a non destare il dio per impedirgli di riprendere a scoccare i suoi pericolosi dardi. Guido Reni realizzò più versioni di questo soggetto, che venne poi copiato dai suoi allievi e tradotto in stampe per soddisfare le numerose richieste dei collezionisti. Da restituire alla mano dello stesso Guido è questa splendida tela che Daniele Benati

(1990) mette in rapporto con la redazione menzionata da Malvasia nella raccolta estense di Modena e acquistata dal conte Rinaldo Ariosti da un certo Belcolare su indicazione del duca d'Este che tuttavia non lo comprò (C.C. Malvasia, *Felsina pittrice*, [1678], Bologna 1841, II, p. 24). Bartolomeo Belcolare lavorava come mediatore per lo stesso Reni, acquistandone e talora vendendone i dipinti, mentre il conte Ariosti era agente di Cesare I d'Este a Bologna. Il duca era talmente ansioso di procurarsi opere del pittore bolognese che, data l'impossibilità di Reni in partenza per Roma di assumere nuovi incarichi, era disposto ad accontentarsi anche di quadri già sul mercato. In questo bellissimo dipinto la tessitura della tavolozza è giocata su un effetto di penombra e il vasto paesaggio scuro, che trascolora in fondo nei riflessi rosati dell'alba, mette in risalto il candido incarnato del putto che spicca sul velluto color carminio. Rispetto alle divagazioni divertite e accattivanti degli altri artisti, Guido si accosta al tema classico dando alla figura che campeggia in primo piano un senso di maestosa grandezza e di immanenza che rimanda alle *Quattro fatiche di Ercole* dipinte entro il 1621 per il Duca di Mantova e ora al Louvre.

*Lucia Peruzzi*

Bibliografia: D. Benati in *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 106-108 (con bibliografia precedente); L. Peruzzi in *Uno scrigno per l'arte. Dipinti antichi e moderni dalle raccolte BPER Banca*, Modena 2017, p. 100; L. Peruzzi in *Sinfonie d'arte. Capolavori in dialogo tra Modena e Genova*, a cura di A. Orlando e L. Peruzzi, Genova 2023, p. 81.

## 12. HENDRIK FRANS VAN LINT

(Anversa, 1684 – Roma, 1763)

**Apollo, Venere e ninfe in un paesaggio**, 1736

**Diana e le ninfe al bagno**, 1736

Olio su tela, 48,8 x 64,7 cm ciascuno

Collezione BPER Banca, Modena

Le due splendide tele raffigurano ampi e suggestivi paesaggi



popolati della presenza di figure classiche, ninfe e divinità che danno luogo a episodi di decifrazione complessa. Il primo dipinto presenta Apollo intento a intrattenere una fanciulla col suo canto accompagnandosi col suono della cetra, davanti a un uditorio composto da un fauno e da alcune giovani donne, mentre tra le nubi Venere scaglia su di lui e sulla fanciulla che gli sta accanto i dardi d’amore. Il soggetto potrebbe essere la raffigurazione dell’amore tra Apollo e la ninfa Coronide, destinato a un esito tragico a causa del tradimento nei confronti del dio compiuto da questa con un comune mortale: Apollo, colto da un impeto d’ira, avrebbe trafitto la fanciulla con una freccia. Il tema della seconda tela, dove alcune avvenenti fanciulle sono intente a bagnarsi in un fiume dopo aver abbandonato al suolo gli strumenti della caccia, è facilmente identificabile con il bagno di Diana, al quale aveva assistito per sbaglio Atteone, che viene repentinamente punito dalla dea e trasformato in cervo, così da farlo sbranare dai suoi cani (un dettaglio che si intravede sulla sinistra dietro gli alberi). Il pittore restituisce le raffigurazioni mitologiche in uno scenario di straordinaria eleganza e maestosità, avvolgendolo in un lume quasi aurorale, secondo modi che rinviano alla lezione di Claude Lorrain. Il paesaggio, colto con un’eccezionale ampiezza di sguardo, da semplice sfondo alle azioni degli dei, sembra quasi diventare il principale soggetto. È noto infatti che, accanto alla celebrata produzione di vedute romane, svolte nel solco del maestro Gaspar van Wittel, Hendrik Frans van Lint, la cui firma compare insieme alla data 1736 in tutte e due le tele, si dedicò anche a paesaggi di fantasia, in cui si esplica un gusto sontuosamente descrittivo. Attraverso la mediazione di Lorrain e degli altri specialisti attivi a Roma tra il XVII e il XVIII secolo, l’artista attinge alla grande tradizione del paesaggio ideale e classico che aveva avuto in Annibale Carracci il suo fondatore e che si avvale di preordinate strutture mentali che impongono alla visione naturale il sigillo di una superiore razionalità. A esse l’artista aggiunge poi quel gusto per una resa analitica dei dettagli che giustifica lo pseudonimo di ‘Studio’ con cui venne ammesso nella Bent degli artisti fiamminghi operosi a Roma, tutti ribattezzati con rito bacchico e tenuti ad assumere un nome allusivo alle proprie prerogative.

*Lucia Peruzzi*

Bibliografia: L. Peruzzi in *Banca Popolare dell’Emilia Romagna. La Collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006, p. 226 (con bibliografia precedente).

### 13. MANIFATTURA DELL’ITALIA MERIDIONALE

**Amore e Psiche**, prima metà del XIII secolo

Cammeo in alabastro, 4 x 4 cm

Museo Civico Medievale, Bologna

Il prezioso cammeo con Amore e Psiche, conservato presso il Museo Civico Medievale, giunse nel 1860 nelle collezioni bolognesi grazie all’importante donazione di oggetti d’arte, di antichità, medaglie, disegni e libri, che il pittore numismatico Pelagio Palagi aveva lasciato alla “diletta patria” nelle proprie disposizioni testamentarie (Tovoli 1984, pp. 191-199). Inizialmente avvicinata alla decorazione della colonna antonina per lo schema compositivo, l’opera è stata in seguito collocata nell’ambito federiciano da Renzo Grandi, accostandola ai cammei della medesima collezione (Grandi 1976, Cova 2013). L’uso di decorare pietre dure e preziose ha origine in età ellenistica: famosissima è la scuola alessandrina come testimonia la celebre *Tazza Farnese* del Museo Archeologico di Napoli. Tale gusto mantenne la sua diffusione anche nei secoli successivi, come nell’Impero bizantino, nel Regno longobardo, nell’Impero carolingio e ottoniano. Come ha ben sottolineato Antonio Giuliano, durante il Medioevo la passione per le pietre antiche (o di “nuova” lavorazione) fu incredibilmente intensa. In particolare, i cammei erano prediletti nelle corti o in ambito ecclesiastico per la loro antichità o per la loro capacità di rievocare la potenza del passato e degli antenati. Inoltre, la modesta dimensione era apprezzata nelle corti in continuo spostamento, diventando un tesoro mobile che seguiva le principali dinastie nelle peregrinazioni (Giuliano 2008, p. 33). In Italia meridionale durante il Regno normanno l’arte della glittica era una caratteristica tipica del gusto di corte. Il contatto con le popolazioni arabe e la presenza dell’artigianato arabo fatimide por-

tarono i nuovi sovrani ad assimilarne innumerevoli consuetudini, come appunto collezionare e commissionare la decorazione di gemme preziose, utilizzando materiali difficili come il cristallo di rocca (Giuliano 2008, p. 34). Durante il suo impero Federico II, erede del potere normanno, da parte di madre, e del potere imperiale, da parte di padre, favorì la produzione e la collezione di tali oggetti con chiari riferimenti iconografici del mondo arabo normanno e di età imperiale romana, per porsi in evidente continuità. I soggetti maggiormente diffusi non furono solo tratti dall’araldica, ma anche dalle storie bibliche e dalla mitologia classica. È questo il caso del nostro esemplare, dove troviamo la raffigurazione di Amore e Psiche dalle sembianze di adulti. A sinistra Psiche, con ali di farfalla, è in posizione frontale, ma col viso di profilo a guardare il volto dell’amato. Indossa un lungo chitone e nella mano teneva un oggetto, non identificabile a causa della lacuna presente. Accanto Eros, dalle ali di uccello, presenta la gamba destra leggermente flessa, indossa una lunga clamide affibbiata sulla spalla destra e sembra porgere la mano verso la guancia della compagna, quasi a richiamare antiche composizioni di sarcofagi come il frammento conservato presso palazzo Mattei di Giove a Roma. L’attenzione del dettaglio anatomico e il movimento dei panneggi donano grande eleganza e raffinatezza alla scena.

*Ilaria Negretti*

Bibliografia: R. Grandi, scheda d’inventario, conservata presso l’Ufficio Catalogo dei Musei Civici d’Arte Antica di Bologna, redatta nel 1976; S. Tovoli, *La collezione di Pelagio Palagi*, in *Dalla Stanza delle Antichità al Museo Civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, a cura di C. Morigi Govi, G. Sassatelli, Bologna 1984, pp. 191-210; A. Giuliano, *Sulle gemme e sugli ovali di età federiciano*, in *Exempla. La rinascita dell’antico nell’arte italiana. Da Federico II ad Andrea Pisano*, a cura di M. Bona Castellotti, A. Giuliano, Pisa 2008, pp. 33-50; P. Cova, scheda Pat-Er, Archivio online del Patrimonio culturale dell’Emilia Romagna, redatta nel 2013.

### 14. STEFANO CASABONA

(Notizie dal 1801)

**Eros e Psiche**, inizio XIX secolo

Acquerello su avorio, Ø 7 cm

Museo nazionale di Palazzo Reale, Pisa

La firma “Ste. Casabona fece” si legge sul bordo inferiore. I personaggi sono ritratti abbracciati sotto un albero: Psiche ha le ali di farfalla secondo un’iconografia consueta e, ai piedi di Eros, è abbandonato l’arco. Ancora di gusto settecentesco, oltre alla scelta del soggetto, è il modo di trattare il fogliame evidenziato nella sua tridimensionalità da un modo particolare di eseguire le foglie, con tocchi di tonalità più chiara, sovrapposti a un fondo verde scuro. Una miniatura firmata Casabona e di analogo soggetto, è presente nel Museo Nazionale di Stoccolma, proveniente dalla collezione Wicander. L’opera è inserita nel coperchio di una scatola in tartaruga sotto cui traspaiono una foglia d’oro e inserti verdi, secondo una tecnica piuttosto comune nella lavorazione di questo materiale, in uso per piccoli oggetti e mobili intarsiati.

Nota: Scheda tratta da *La collezione di Antonio Ceci nel Palazzo Reale di Pisa*, a cura di M. Bertolucci, M. Burresi, Ospedaletto (Pisa), 1991.

### 15. La favola di Psiche

disegnata da Raffaele Sanzio da Urbino, e intagliata a bulino in trentadue mezzi fogli reali da intagliatori antichi, colla spiegazione in ottava rima sotto ciascuna stampa in Roma presso Carlo Losi, 1774  
Collezione privata

Il libro racchiude in una legatura del XVIII secolo trentadue incisioni a bulino con le riproduzioni delle storie di Amore e Psiche, tratte dalle *Metamorfosi* di Apuleio. Presenta dorso in pelle scura e piatti marmorizzati. Il frontespizio dichiara il nome dell’editore Carlo Losi (1757-1805), che era “editore ai Condotti”, nel Tridente romano, il quartiere eletto del commercio e dell’editoria antichi. L’opera ebbe grande fortuna e diffusione, difatti se ne conoscono più esemplari, anche se spesso incompleti o smembrati. Quello esibito



in mostra è un raro esemplare integro e ben conservato. Gli incisori sono identificati nel Maestro della B nel Dado (o Maestro del Dado, notizie 1530-1535, forse Bernardo Daddi) e nel veneziano Agostino Musi (Antonio Veneziano); l'*excudit* è di Antonio Salamanca ("Ant. Sal. exc."), prolifico stampatore spagnolo attivo a Roma nel Cinquecento. Solo nel primo foglio compare il nome di Matteo Gregorio de Rossi ("Si stampa in Roma dalle Stamp. Originali di Matteo Gregorio Rossi Romano in Piazza Navona al insegna della stampa di Rame con Privilegio Apostolico"). I disegni, di ispirazione raffaellesca, sono attribuiti dal Vasari al fiammingo Michael Coxie (1499-1592), che fu in contatto con il Maestro del Dado nel 1532 e che possedeva alcuni disegni originali di Raffaello, tra cui appunto la serie con la storia di Amore e Psiche, che se per alcuni sono da ricondursi ad affreschi scomparsi nella Loggia della Farnesina, per altri sarebbero alla base di un ciclo di arazzi destinato alla Loggia stessa (ipotesi rafforzata dall'alunnato del Coxie presso Bernard van Orley, famoso disegnatore di cartoni d'arazzi), forse andati perduti nel sacco di Roma del 1527.

Sotto ogni raffigurazione, disposti entro cartigli, si svolgono i versi in ottava rima esplicativi dell'episodio rappresentato. Le didascalie furono aggiunte nel secondo stato, tanto che entro ogni cartiglio figura replicata la numerazione delle tavole. Il primo stato delle stampe è ormai rarissimo, ma presso la Calcografia di Roma sono conservate le 29 matrici.

Il ciclo di incisioni di Amore e Psiche ebbe grande diffusione, divenendo importante punto di riferimento nel repertorio degli artisti, tanto che se ne ravvisano echi negli affreschi di Castel Sant'Angelo di Perin del Vaga e nell'opera di Rosso Fiorentino.

*Serena Ferrari*

## 16. FRANÇOIS PASCAL SIMON GÉRARD

(Roma, 1770 – Parigi, 1837)

**Amore e Psiche**, 1798 circa

Olio su tela, 130 x 92 cm

Courtesy ED Gallery, Piacenza

Il dipinto, di dimensioni leggermente ridotte, conservato presso il Musée du Louvre (1798, 186 x 132 cm, inv. 4739), pur non citato dalle fonti, si impone per l'alta qualità del *ductus* pittorico, riconducibile alla mano dello stesso Gérard.

Il prototipo fu esposto al Salon del 1798 riscontrando pareri discordi che impedirono così al giovane autore, all'epoca uno dei migliori allievi di David, di imporsi nell'immediato sulla scena parigina, rimandandone la consacrazione ad alcuni anni dopo, ma nel genere meno 'aulico' del ritratto. Ad apprezzare l'opera furono soprattutto alcuni ex allievi di David, che da lui avevano preso le distanze, facendosi chiamare 'primitivi' e ricercando forme arcaizzanti. Il primo biografo di Gérard, Charles Lenormant, sottolinea la vicinanza del giovane pittore a questa nuova corrente: "pur senza condividere le follie di coloro che si definivano 'primitivi', sembrava disdegnare le risorse dell'arte moderna; sembrava volersi limitare sistematicamente ai quattro colori della pittura greca delle origini. E probabilmente sarebbe rimasto fedele a quest'unica idea, se la necessità di dipingere ritratti non l'avesse ricondotto poi – in anticipo rispetto a ogni altro suo emulo – sulla strada del realismo" (S. Laveissière, *Psiche e Amore di François Gérard. "Un quadro semplice e dolce"*, in *Amore e Psiche a Milano*, catalogo della mostra [Milano, Palazzo Marino, 1° dicembre 2012 - 13 gennaio 2013], a cura di V. Pomarède, V. Merlini e D. Storti, Soveria Mannelli 2012, pp. 85-97). Anche Ingres, che era vicino a questo gruppo senza appartenervi, ebbe parole di stima per l'opera del collega; mentre tra i critici, Julien de Parme, già maestro di Gérard, biasimò l'eccessiva geometrizzazione delle pose e la molteplicità degli angoli che enfatizzavano l'aura di irrealtà della scena.

Con questo soggetto Gérard rispondeva al bisogno di grazia e sottile erotismo che si andava affermando a metà degli anni Novanta, dopo circa un decennio caratterizzato da scene "impegnate" (P. Lang, *Regards sur Amour et Psyché à l'âge néoclassique*, catalogo della mostra [Zurigo, Musée Carouge, Istituto svizzero per lo studio dell'arte, 1994], Zurigo 1994, pp. 101-105). In questa direzione, già al Salon del 1793 Girodet aveva presentato il suo *Endimione* (Parigi, Musée du Louvre) e Prud'hon l'*Unione tra l'Amore e l'Amicizia* di (Minneapolis/Minnesota, The Minneapolis Institute of Arts), quest'ultimo

destinato a influenzare il nostro dal punto compositivo, mentre all'esposizione del 1798 anche Jean-Jacques Lagrenée il giovane presentò *Psiche nel palazzo incantato dove è stata trasportata da Amore* (collezione privata).

Due anni prima di *Amore e Psiche*, al Salon del 1796, Gérard aveva esposto alcune opere con gli stessi protagonisti: quattro disegni che illustravano *Les Amours de Psyché et de Cupidon* di La Fontaine, uscito per i tipi di Pierre Didot nel 1797. Secondo il mito raccontato da Apuleio nelle *Metamorfosi* (o *L'Asino d'oro*), Venere decise di punire Psiche per la sua bellezza, chiedendo al figlio di farla innamorare di un essere mostruoso. Amore, dopo averla vista, decise di non esaudire la richiesta della madre: rapì Psiche e la condusse nel suo palazzo, dove le raggiungeva di notte, restando invisibile. Aizzata dalle sorelle, Psiche provò il desiderio di vedere il suo innamorato nel sonno; svegliatolo per colpa di una goccia d'olio caduta dalla lampada, fu da lui cacciata. Per riconquistarne la fiducia fu sottoposta da Venere a quattro prove, che riuscì a superare grazie all'aiuto di providenziali collaboratori. L'ultima però la condusse a un sonno eterno, dalla quale venne ridestata grazie al bacio di Amore (momento rappresentato da Canova nella versione giacente oggi al Musée du Louvre).

Nel 1796 il giovane pittore si mise all'opera, rinunciando a rappresentare un momento preciso della favola, ma preferendo una scena inedita che precede le quattro prove: il primo bacio di Amore, invisibile, a Psiche che, provando una sensazione sconosciuta, incrocia le braccia sul petto con fare pudico. Dal punto di vista allegorico l'immagine poteva così rinviare alla prima emozione provocata dall'amore appena sbocciato, essendo Psiche la personificazione dell'anima (alla quale rimanda anche la farfalla che volteggia al di sopra del suo capo).

Non senza fatica dallo schizzo (21,7 x 15 cm; ubicazione ignota: *Ivi*, p. 89) giunse in due anni all'opera definitiva. A ispirare i tratti della figura femminile furono forse Emile Brongniart per il viso (a lei appartenne il già citato schizzo del dipinto) e Céline Cochelet per il corpo, ambedue celebri bellezze parigine dell'epoca, mentre l'avvenente pittore Jacques-Luc Barbier fu il probabile modello per Amore (Laveissière 2012, p. 92).

La tela gioca sull'apparente freddezza di una composizio-

ne statuaria e di una pittura patinata. In essa convivono sensualità e distacco: la prima è data dalla nudità dei due giovani e dalla posa di Amore, il secondo dalla perfezione e semplificazione delle forme dei corpi, in una scelta di astrazione dei contorni che conferisce loro l'aspetto di biscuit di Sèvres.

Nel 1801 l'originale apparteneva a Joachim Le Breton, per poi passare entro il 1814 al generale Rapp. Alla morte di questi, si tenne un'asta nella quale il dipinto fu acquistato da un intermediario e collocato nel Musée du Luxembourg, dedicato agli artisti viventi. Una volta morto il suo autore, venne trasferito nel 1837 al Musée du Louvre.

*Alessandro Malinverni*

Nota: scheda tratta da *Canova Thorvaldsen - La Nascita della Scultura Moderna*, a cura di F. Mazzocca e S. Grandesso, Milano 2019, p. 261 e pp. 375-376 scheda XII.7.

Bibliografia: *Louvre Tutti i Dipinti*, a cura di Vincent Pomarède, Milano 2011, p. 628; *Amore e Psiche a Milano. Antonio Canova, François Gérard*, a cura di V. Pomarède, V. Merlini, D. Storti, 2012; *Canova Thorvaldsen - La Nascita della Scultura Moderna*, a cura di F. Mazzocca e S. Grandesso, Milano 2019, p. 261 e pp. 375-376 scheda XII.7.

## 17. CESARE LAPINI

(Firenze, 1848-1900 circa)

**Psiche**, 1885 circa

Marmo bianco di Carrara, 116 x 56 x 45 cm

In basso: "LAPINI FIRENZE"

Artfigurative Galleria d'Arte, Valsamoggia (Bologna)

Angelo De Gubernatis, nel 1889, nel suo *Dizionario degli artisti italiani viventi*, proponeva un sintetico ma equilibrato profilo dello scultore Cesare Lapini: "esegui varie statuette graziose, che vendè con fortuna e che si veggono ripetute, ed esposte nel di lui ricco negozio di scultura a Firenze [...] Il Lapini modella con garbo, senza pretenzioni, senza ricerca di gravi soggetti, ma rendendo meglio che può le più graziose fantasie che gli veggono in mente".

Per una figura poco indagata come quella di Lapini vale



intanto a complemento e conferma di quanto già indicato da De Gubernatis un primo riscontro sugli attuali repertori internazionali d’asta, con la loro indicazione di sculture segnate dall’iscrizione della Galleria dei “Fratelli Lapini” o di una più generica “Galleria Lapini”. All’interno di quella che possiamo pensare come un’ampia bottega a conduzione familiare, il lavoro di Cesare era evidentemente finalizzato in buona parte alla vendita diretta. Si trattava certamente di una scelta misurata anche sulle ricche opportunità di mercato di una città come Firenze, che già nel secondo Ottocento godeva di una notevole presenza turistica. Risulta in questo senso più comprensibile che alla produzione di opere originali da parte di Cesare o comunque della corrispondente bottega si affiancasse quella di copie, secondo un repertorio variamente articolato cronologicamente, dall’antichità al Settecento. Sempre il confronto con le richieste di un mercato internazionale chiamava a soggetti genericamente riconducibili ad aspetti differenti della condizione italiana, come indicato dai diversi pescatorelli napoletani attestati. Dal lavoro di scalpello della bottega di Lapini erano uscite diverse versioni della figura di Psiche, con o senza Amore. Alla base del lavoro di Cesare era sicuramente una notevole abilità tecnica, volta a stupire per effetti di verosimiglianza ottica e materica. A seguito di una lavorazione meticolosa del marmo, uscivano dalla sua bottega statue caratterizzate dalla resa analitica di drappi, capigliature, verzure ed elementi floreali di vario tipo, in evidenza nel contrasto con le superfici levigatissime dell’incarnato. Come nel caso dell’opera in questione, data un’immagine gioiosa della bellissima e leggiadra fanciulla, tutta giocata, nella sua aggraziata danza primaverile, su mossi moduli neo-settecenteschi, descritta con perizia nei particolari delle ali, dei capelli, della stessa farfalla stretta tra le dita.

*Luciano Rivi*

## 18. GIOVANNI CAPPELLI

(Sassuolo, 1813 – Modena, 1885)

**Psiche abbandonata**, 1846

Marmo bianco di Carrara, 81 x 33, 42 cm  
Gallerie Estensi – Palazzo Ducale di Sassuolo

Giovanni Cappelli inizia i suoi studi presso l’Atestina Accademia di Belle Arti, allora sotto la guida del carrarese Giuseppe Pisani, scultore di corte del Ducato di Modena e Reggio. Evidenziata la sua predisposizione per l’arte plastica, Cappelli aveva potuto godere di un periodo di perfezionamento nella vicina Carrara, allora parte dei territori del ducato di Francesco IV d’Austria-Este, sotto la guida di Francesca Tenerani (fratello del più celebre Pietro) e di Ferdinando Pelliccia. Nel suo percorso di formazione avrebbero inevitabilmente avuto un notevole peso le nuove tematiche di stampo romantico che anche a Modena iniziavano a circolare, a partire dagli anni Trenta, grazie soprattutto alla presenza di Adeodato Malatesta, a sua volta pittore di corte e dal 1839 nuovo direttore dell’Accademia.

Modena cercava in quegli anni di aggiornare i propri modelli culturali. Era anche il poeta Antonio Peretti, segretario dell’Accademia di Belle Arti, che scriveva del primato di affetti e sentimenti, soprattutto famigliari, religiosi e civili insieme. Intanto, sul piano della scultura, operava Luigi Mainoni; e con fare ancora più attento alle novità del momento, il giovane Giuseppe Obici. Con quel cambio di registro culturale, Cappelli avrebbe potuto frequentare anche lo studio fiorentino di Lorenzo Bartolini, esemplare riferimento della nuova sensibilità romantica di orientamento purista.

La statua di Cappelli riproponeva fedelmente, anche se in misure ridotte, le forme del marmo che Pietro Tenerani aveva scolpito venticinque anni prima, intorno al 1819: una Psiche abbandonata, appunto, da subito oggetto di grande ammirazione, nel momento in cui alle controllate forme del modello neoclassico cominciava ad accompagnarsi anche l’indagine e la restituzione di una più marcata condizione sentimentale.

La vicenda di Psiche abbandonata da Amore si prestava bene a nuove sperimentazioni: la statua, “con delicate apparenze del moto interiore”, come avrebbe scritto Pietro Giordani a proposito dell’opera di Tenerani, invitava a esplorare con moti empatici le profondità della condizione umana. A Modena, pochi anni dopo l’esecuzione della copia di Cappelli, Luigi Montanari, secondo la testimonianza dell’Albo della locale Società di Incoraggiamento del 1851,

poteva proporre una statua raffigurante *L’abbandono*: a quel punto le sperimentazioni sulla restituzione dei moti dell’animo potevano spostarsi dal repertorio mitologico a condizioni universali di più facile proiezione nel presente.

*Luciano Rivi*

Bibliografia: *Sculture a corte. Terrecotte, marmi, gessi della Galleria Estense dal XVI al XIX secolo*, Modena 1996, p. 130; *La favola di Amore e Psiche: il mito nell’arte dall’antichità a Canova*, a cura di M.G. Bernardini, Roma 2012, pp. 276-277; *Passioni. Emozioni e sentimenti tra '800 e '900 dalle Collezioni dei Musei Civici di Modena, delle Gallerie Estensi e di Assicoop Modena@Ferrara UnipolSai*, a cura di G. Ferlisi, F. Piccinini, L. Rivi, Modena 2019, p. 124.

## 19. MAX KLINGER

(Leipzig, 1857 – Grossjena, Naumburg, 1920)

**“Amore e Psiche” Opus V, serie di 15 fogli**

**“Amore e Psiche” Vignette Opus V, serie di 10 fogli**, 1880

Acquaforte e acquatinta, 80 x 40 cm  
Collezione Paola Giovanardi Rossi, Bologna

Mutuando il nome dal mondo musicale, Klinger titola i suoi cicli di incisioni accostando il termine “Opus”. Quello dedicato alla favola di *Amore e Psiche* è il quinto, e segue i cicli denominati *Schizzi all’acquaforte, Salvataggi di vittime ovidiane, Eva e il futuro e Intermezzi*.

Come specifica Susanne Petri, “le incisioni ispirate alla favola di Amore e Psiche di Lucio Apuleio compongono la sola opera illustrativa di Klinger. Se già in altre occasioni aveva fatto riferimento a modelli letterari (Singer 58-61), questa volta illustrò in maniera esauriente un testo. La vicenda è quella di Psiche, che, per riconquistare il suo diletto Amore, deve portare a termine quattro compiti quasi impossibili escogitati per lei da Afrodite, madre gelosa e maliziosa di Amore. Klinger libera i personaggi dallo spirito sentimentale del classicismo, che trasfigurava il mondo antico, e li mette a confronto con i problemi del suo

tempo. Psiche diventa così il simbolo della donna di fine secolo, sulla via dell’emancipazione ma ancora oscillante tra rassegnazione e ribellione. Nel Kupferstichkabinett di Dresda sono conservati molti schizzi e studi preparatori per l’Opus V.” (S. Petri in *Max Klinger*, catalogo della mostra [Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 17 marzo - 16 giugno 1996], a cura di B. Buscaroli Fabbri, Ferrara1996, p. 186).

L’opera, raccolta con una preziosa legatura, una copertina di calicò blu decorata su disegni dello stesso Klinger con incisioni in oro, argento e nero, fu dedicata al compositore Johannes Brahms, di cui Klinger apprezzava molto la musica da quando aveva ascoltato la *Sonata in fa minore per pianoforte, op. 5*. Le pagine interne erano arricchite di cornici in xilografia. “Delle 46 illustrazioni, 15 erano state cucite piegate come pagine intere, mentre le altre erano state incollate come vignette negli spazi lasciati liberi dal testo. Questo procedimento dispendioso fece sì che non venissero prodotte altre edizioni; solo delle acqueforti ci furono edizioni separate in cartella” (*Ibidem*).

Nonostante non prediligia la funzione illustrativa nelle sue incisioni, per narrare la favola di Amore e Psiche Klinger realizza dei veri e propri capolavori, inquadrando le scene in elaborate cornici decorate con elementi simbolici. Francesco Poli si sofferma sulle scelte compositive klingeriane commentando una tavola specifica: “Altrettanto carica di straniante incanto, e anche più misteriosamente suggestiva, è la scena di *Amore viene* (nell’Opus V dedicato al mito di Amore e Psiche). La composizione è articolata in tre spazi: quello lontano del maestoso paesaggio montano notturno; quello della terrazza (illuminata da una luna che non si vede) su cui plana il dio, a cui anche noi possiamo affacciarci con lo sguardo; e quello nascosto dietro la tenda della finestra della stanza di Psiche. La terrazza ci appare come un palcoscenico con Amore come attore, ma quest’ultimo, a sua volta diventa spettatore (voyeur) e solo attraverso i suoi occhi possiamo intuire quello che succede oltre la tenda-sipario” (*Max Klinger. L’inconscio della realtà*, catalogo della mostra [Bologna, Palazzo Fava, Palazzo delle Esposizioni, 25 settembre - 14 dicembre 2014], a cura di P. Giovanardi Rossi, F. Poli, Bologna 2014, p. 16).

*Daniela Ferrari*



## 20. ANDREA FACCO

(Verona, 1973)

### La tela di Giove, 2024

Tempera acrilica su tela, 120 x 60 cm

### Le farfalle di Giove, 2024

Cartolina originale, 12 x 17 cm

Francobollo dipinto, acrilico su carta, 3 x 4 cm

Collezione privata

Courtesy l'artista

Andrea Facco indaga le questioni sull'arte e sulla rappresentazione dipingendo e focalizzando la sua poetica su un approccio fortemente concettuale. Se la *téchne* non viene mai rinnegata, anzi, Facco entra però nella logica del fare artistico con una attitudine che mette in evidenza il dispositivo pittorico e le diverse figure retoriche sottese alla nostra percezione dell'idea di quadro, spaziando nei percorsi della storia dell'arte per sviscerare un tema innescato da un'opera specifica. È il caso del dipinto di Dosso Dossi, *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù*, un olio su tela databile al 1523-1524, conservato nel Castello di Wawel di Cracovia, che Facco vede per la prima volta alla mostra *L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza* che si tenne a Firenze, a Palazzo Strozzi, nella primavera del 2006.

La cartolina che riproduce il capolavoro rimane per anni nella sua collezione di souvenir fino a quando l'artista, in occasione di questo progetto espositivo, non decide di realizzare un'opera *site specific* aggiungendo un altro tassello a una serie di opere che aveva iniziato una ventina di anni or sono.

Facco ama giocare con il potere mimetico della pittura, creando illusioni e trasformandosi in falsario quando riproduce perfettamente i francobolli con cui affranca delle cartoline da lui stesso ideate e confezionate. Le cartoline, collegate spesso a una tela che ne completa il senso – in questo caso il quadro che Giove sta dipingendo – vengono spedite ad amici, a critici o l'artista le invia al proprio indirizzo per sfidare la sorte su più fronti. Ore di paziente esercizio da amanuense per la falsificazione di un francobollo. Una pittura lenticolare che è tutto fuorché retinica,

per citare Duchamp: l'inganno dell'artista non si accontenta di riprodurre un francobollo già esistente per l'affrancatura della corrispondenza, ma lo crea *ex novo* raggirando il servizio delle poste. Ma se da un lato riesce a far timbrare e validare un rettangolino di carta dipinta con un controvalore ben inferiore a quello che avrebbe, qualora venisse valutato come opera d'arte originale, dall'altro lato accetta il rischio che il suo piccolo dipinto venga distrutto, oppure vada perso nel sistema postale perché non riconosciuto come autentico, che venga scartato, o che l'incauto destinatario della preziosa opera d'arte getti la cartolina insieme al marasma di posta considerata inutile alla stregua di pubblicità. Il plusvalore delle cartoline di Facco è rappresentato dal viaggio che il fato fa loro compiere quando giungono a destinazione.

*Daniela Ferrari*

Bibliografia: *Andrea Facco. Works 2003/2013*, a cura di P. Weiermair, Innsbruck 2013; *Andrea Facco. Elogio della pittura*, a cura di D. Ferrari, Imola 2022.

## 21. OMAR GALLIANI

(Montecchio Emilia, 1954)

### Un mantra per Amore e Psiche, 1999

Matita su tavola più foglia d'oro e incisione a bulino,

200 x 100 cm

Collezione Laura Intilia, Montecchio Emilia (Reggio Emilia)

Omar Galliani realizza *Un Mantra per Amore e Psiche* nel 1999, opera che si inserisce nella serie dei *Mantra*, sviluppata verso la fine degli anni Novanta. Il dittico è composto da due tavole in pioppo, ciascuna di 100 x 100 cm: una parte è realizzata a matita su tavola, mentre l'altra è interamente rivestita di foglia d'oro.

Nella porzione superiore, Galliani riproduce con maestria la favola dei due amanti, così come narrata da Apuleio ne *Le Metamorfosi*: proprio come Canova, l'artista cattura a matita l'attimo che precede il bacio. Psiche sostiene con delicatezza il volto di Amore: i suoi occhi sono socchiusi in un momento di intimità sospesa. Nella rappresentazione

di questo specifico momento, carico di tensione emotiva, Galliani coglie l'essenza del mito, trasmettendo un senso di desiderio e vulnerabilità, tanto contemporaneo quanto eterno. Nella sezione inferiore, l'oro risplende di una lucentezza eterea, sacrale e preziosa. La superficie, incisa a bulino con una "M" racchiusa in un cerchio, richiama alla mente preghiere antiche.

Il nero della grafite, intriso di luce, e la brillantezza dell'oro creano un dialogo visivo di forte impatto. Il contrasto, oltre che cromatico, è concettuale: la grafite, con la sua natura terrestre, si contrappone all'oro, colore del sole, delle stelle, dell'infinità dell'universo e delle sue divinità. Questa sinergia tra luce e oscurità, tra materiali poveri e ricchi, evoca la dualità intrinseca del mito di Amore e Psiche: l'unione di due mondi, quello umano e quello divino, che si incontrano in perfetta armonia.

L'opera, con la sua delicatezza e profondità, riflette l'abilità di Galliani nel fondere elementi classici e contemporanei, offrendo una reinterpretazione personale e affascinante del celebre mito.

*Azzurra Lucia Calò*

## 22. ANDREA MASTROVITO

(Bergamo, 1978)

### Psyche Revived by Cupid's Kiss, 2024

Matita litografica su custodie varie, lightbox, 33 x 25 cm

Courtesy l'artista

*Psyche Revived by Cupid's Kiss* (2024) fa parte di una recente serie di opere realizzate dall'artista a partire dal recupero di custodie vuote di oggetti e dispositivi finalizzati alla narrazione.

Questo progetto iniziato nel marzo 2024 in occasione della mostra personale *This Beam in My Eye is From the Tree I Planted* presso Wilde Gallery a Ginevra, si inserisce in un filone più ampio che vede l'artista impegnato, da oltre dieci anni, in una ricerca continua sulle infinite possibilità del disegno, inteso come mediatore primario tra pensiero e realtà. Passando attraverso una serie di tecniche, dall'animazione al frottage, dall'intarsio alla *performance*, dal col-

lage all'installazione, Mastrovito utilizza il disegno come grimaldello per scardinare le dinamiche che sottendono al funzionamento del reale, riducendole al minimo comune multiplo e poi, da lì, ricostruendole secondo un nuovo *modus operandi* fatto di rimandi e *mise en abyme*.

In questa serie di piccoli lightbox, di cui fa parte *Psyche Revived by Cupid's Kiss*, l'attenzione è posta sul concetto di narrazione e di come esso sia stato, da sempre, il motore propulsivo dell'umanità, contribuendo in maniera fondamentale allo sviluppo della storia della civiltà umana. Prendendo come punti di riferimento copertine di libri e riviste (i più basilari mezzi di comunicazione), l'artista raccoglie una serie di custodie vuote – e trasparenti – di vari dispositivi utilizzati dall'uomo per riprodurre e raccontare sia la realtà che la fantasia: audiocassette, VHS, diapositive, CD, mini-cd, blu-ray, DVD, schede di memoria, hard disk e così via. Disposte una sull'altra sino a ottenere la sagoma esatta del libro/rivista prescelto, le custodie diventano quindi il supporto sul quale, tramite una matita grassa litografica, viene disegnata la copertina del libro preso in questione. La traccia della matita, passando e disegnando, cancella gli scassi fra le varie custodie unendole in una semplice illusione ottica in cui il disegno diviene il collante fra gli oggetti, sovrastandoli e risignificandoli tramite il fondo luminoso che sfrutta la trasparenza delle custodie e le rende simili a piccole vetrate – come rimando a un'antica forma di narrazione per parole e immagini, la *Biblia Pauperum* delle chiese medievali.

Per quanto concerne *Psyche Revived by Cupid's Kiss*, l'opera fa parte di una sotto-serie di lightbox ispirati alle copertine della rivista americana "Playboy", selezionate dall'artista a seconda della loro relazione tra sessualità, politica e mondo dell'informazione. L'utilizzo di VHS, CD, DVD, schede dati è un chiaro rimando al passaggio dal cartaceo al video che la pornografia fece dagli anni Ottanta in poi.

*Daniela Ferrari*



**Psiche allo specchio. Omnia vincit amor** 5  
Daniela Ferrari

**Alla soglia dello specchio** 33  
Andrea Pinotti

**Opere** 45

**Schede delle opere** 139



# BPER:

CORPORATE COLLECTION

## Psiche allo specchio. Omnia vincit Amor.

a cura di **Daniela Ferrari**

La Galleria BPER Banca  
**Sabrina Bianchi – Responsabile**  
**Greta Rossi - Coordinatrice**  
**Marco Beccaria**  
**Anna Scattolin**  
**Maria Chiara Wang**

Testi catalogo  
**Daniela Ferrari**  
**Andrea Pinotti**

Schede delle opere a cura di  
**Azzurra Lucia Calò**  
**Nicoletta Colombo**  
**Daniela Ferrari**  
**Serena Ferrari**  
**Alessandro Malinverni**  
**Ilaria Negretti**  
**Lucia Peruzzi**  
**Luciano Rivi**  
**Stefano Roffi**

Exhibition design  
**Andrea Isola**

Grafica del sistema visivo  
**TreArt Studio**

Allestimento  
**Alberto Rodella**  
**Franco Oddi**

Trasporti  
**Apice**

Produzione allestimento  
**UPM**

Strumenti accessibilità - stampe PIAF (Minolta)  
**Handicoop Scrl**

Ufficio stampa  
**PCM Studio di Paola C. Manfredi**  
**Media Relations BPER Banca**

### Si ringraziano

Emanuele Bardazzi, Azzurra Lucia Calò, Davide Cammi, Nicoletta Colombo, Serena Ferrari, Paola Giovanardi Rossi, Maria Flora Giubilei, Giulia Gualdi, Monica Martinengo, Alessia Masi, Riccardo Nencini, Chiara Padova, Lucia Peruzzi, Cristian Pozzer, Elenja Sarchi, Luciano Rivi, Stefano Roffi, Marco Sartori, Luca Torrente  
Un grazie a tutto il Servizio Brand e Marketing Communication BPER Banca.  
Un grazie sincero anche ai collezionisti che hanno voluto conservare l'anonimato.

### Crediti fotografici

Collezione Emanuele Bardazzi  
ED Gallery, Piacenza  
Gallerie Estensi, Modena  
Giacomelli © Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia  
Laura Intilia  
Kreativehouse, Fidenza  
Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo, Parma  
Studio d'Arte Nicoletta Colombo, Milano  
Paolo Pugnaghi Fotografo  
Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi  
Ministero della Cultura – Direzione regionale Musei nazionali Toscana – Musei nazionali di Pisa  
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza  
Royal Collection Enterprises Limited 2024 | Royal Collection Trust  
The State Hermitage Museum, St. Petersburg | Photograph © The State Hermitage  
2024© DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze  
2024© RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda/ Dist. Foto SCALA, Firenze  
2024©RMN-Grand Palais / Stéphane Maréchal/ Dist. Foto SCALA, Firenze  
2024©Foto Scala, Firenze - su concessione Ministero Beni e Attività Culturali e del Turismo  
2024© Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin  
2024© Foto Scala, Firenze - su concessione Ministero Beni e Attività Culturali e del Turismo  
Courtesy Musei Civici di Bologna | Musei Civici d'Arte Antica

# LaGalleria

La Galleria è la *corporate collection* di BPER Banca che valorizza, tutela e rende fruibile il patrimonio artistico e archivistico della banca. BPER Banca crede in una cultura diffusa e si impegna affinché la propria collezione possa essere sempre accessibile, vicina ai territori e in continua evoluzione. Promuove il patrimonio culturale con obiettivi di responsabilità sociale, stimolando riflessioni su tematiche attuali e rilevanti, con una particolare attenzione alle nuove generazioni, per un futuro equo, consapevole e sostenibile.

Realizzazione editoriale  
**Sagep Editori, Genova**  
Direzione editoriale  
**Alessandro Avanzino**  
Impaginazione  
**Veronica Armanino**  
Redazione  
**Giorgio Dellacasa**

**In copertina**  
Guido Reni, *Amore dormiente* (dettaglio),  
1620 circa, Collezione BPER Banca, Modena



Finito di stampare nel mese di settembre 2024  
da Grafiche G7 Sas, Savignone (Ge)  
per Sagep Editori Srl, Genova