



Il Corpo del Gigante: morfologia e varianti “umanistiche”

Claudio Mutini

Con questo contributo mi propongo di esaminare la genesi e il significato culturale di tre rappresentazioni iperboliche prodotte nell’arco di un secolo in un contesto geografico-politico sostanzialmente unitario, o comunque obbediente ad una dialettica interna di sviluppo: quello fiorentino compreso fra l’età laurenziana e il principato di Francesco I de’ Medici. Le opere in questione investono la letteratura (con il *Morgante* di Luigi Pulci, edito nell’edizione in ventitré “cantari” prima del novembre 1478), l’opera poetica di un pittore (il poemetto in otto capitoli in terza rima di Agnolo Bronzino intitolato *Il piato*, composto poco dopo il 1553) e l’invenzione di uno scultore (il colosso dell’*Appennino*, realizzato a partire dal 1579 secondo il progetto del Giambologna nella Villa di Pratolino). La campionatura non è evidentemente casuale. La riproposizione di queste gigantografie tende a sottolineare il progressivo approdo di una *res* letterariamente espressa (ma prossima al *rien* di lacaniana memoria) alla praticabilità prima onirica e infine concreta di un oggetto di fantasia. Siffatto *climax* viene peraltro considerato entro una *enclave* culturale particolarmente incline al vezzo delle deformazioni corporee: dove alle iperboliche ideazioni di Giulio Romano nella *Gigantomachia* di Palazzo Te fanno riscontro letterario *La guerra dei mostri* del Lasca, la *Gigantea* di Girolamo Amelonghi, apparsa nello stesso anno (1547) in cui veniva ideata la *Nanea* di Michelangelo Serafini, oltre a una perduta *Gigantomachia* di

Betto Arrighi.

Mani e piedi: la facoltà tattile e il dinamismo motorio sono le caratteristiche che immediatamente evidenziano il gigante pulciano. Si pensi alla sua apparizione (*Morgante*, I,20, vv. 3-6; 26, vv. 1-3): “Di sopra alla Badia vi era un gran monte,/ dove abitava alcun fero gigante,/ de’ quali uno avea nome Passamonte,/ l’altro Alabastro, e il terzo era Morganteassai più fero/ isvegli e’ pini, e’ fagi e’ cerri e gli oppi, e gettagli insin qui...”. E merita una citazione il luogo del poema (XX, 50) in cui la “persona” del protagonista prende commiato dai lettori dopo aver dato la prova estrema di sé con l’uccisione di una balena: “Ma non potea fuggir suo reo destino:/ e’ si scalzo, quando uccise il gran pesce;/ era presso la riva un granchiolino,/ e morse gli il tallon; costui fuori esce:/ vede che stato era un granchio marino;/ non se ne cura; e questo duol più cresce;/ e cominciava con Orlando a ridere,/ dicendo:- un granchio m’ha voluto uccidere”.

“...Forse volea vendicare la balena -arguisce Morgante- tanto che io ebbi una vecchia paura” (XX, 51, vv. 1-2). Il che non ci interessa tanto per la rifunzionalizzazione della tradizionale logica dei contrari quanto per la dialettica di prevedibilità/imprevisto che condiziona il linguaggio (e la sorte poetica di Morgante) alla ricezione pubblica, e all’intesa colloquiale con l’uditore del canto, sollecitato dallo scatto referenziale del narrante. Come avviene -tornando ad una delle prime apparizioni del gigante- allorché Orlando tenta di giustificare la morte di Passamonte e di Alabastro in nome di una superiore giustizia divina che non ammette la commiserazione dei reprobri da parte di chi attinge alla vera religione, con questa pronta replica alla disquisizione teologica del paladino: “-Al savio suol bastar poche parole:-/ Disse Morgante- tu il potrai vedere, de’ miei fratelli, Orlando, se mi duole, /e s’io m’accorderò di Dio al volere, / come tu di’ che in Ciel servir si suole:/ morti co’ morti; or pensiamo di godere;/ io vo’ tagliar le mani a’ due fratelli,/ e lasciagli alle fiere ed agli uccelli” (I,53;54, vv. 7-8). Dove mi sembra opportuno sottolineare, in primo luogo la pratica manuale di Morgante, come si accennava all’inizio, che amputa e produce come segno votivo “da quei giganti morti” non altro che la loro potenzialità “manifatturiera”; in secondo luogo, la capacità visionario-fattuale di verificare istantaneamente la verbalizzazione predicatoria di Orlando; e infine la perentorietà di autoprodursi come attore in una scena che poteva prevedere solo implicitamente l’interferenza di una gestualità conforme/antitetica alla dizione. In questa “festa delle

parole”, come suggeriva Domenico De Robertis in una mirabile introduzione al *Morgante* e alle *Lettere* del Pulci (Firenze 1991), l’intenzione del “regista” non è sul “soggetto” ma sull’”actio”: “L’interpretazione è legata all’umore, all’istante: tende a fissarlo; ma vale per quella volta soltanto, s’esaurisce ogni volta in sé, non costituisce impegno di sorta; decide di quel momento dell’azione senza condizionare il seguito, senza imporre una continuità, un tono” (p. XX). Ed è la presenza del pubblico a suggerire l’istantaneità benevola o minacciosa, impervia o patetica dell’immaginazione pulciana.

Totalmente diverso è lo scenario linguistico del bronziniano poemetto dedicato al “Piato”, che proporrerò di tradurre con “lite”, nel senso, esplicitamente attestato nel v. 163 del cap. VIII, dove si accenna che solo dopo la cessazione di ogni controversia si può giungere alla “Chimera”, cioè alla pratica sodomitica. La cripticità del codice espressivo ha fortemente impegnato le intenzioni interpretative di Franca Petrucci Nardelli, editrice del testo delle *Rime in burla* del Bronzino (Roma 1988), che si è avvalsa per la tutt’altro che agevole operazione del contributo di J. Toscan, *Le Carnaval du langage. Le lexique érotiques des poètes de l’équivoque de Burchiello à Marino*, Lille 1981.

Un linguaggio segreto e clandestino: segreto perché, secondo una testimonianza diretta del Bronzino contenuta nel Capitolo “In Lode del dappoco”, la poesia è un esercizio individuale e appartato, una sorta di quotidiana autoconfessione in contrasto col rapporto mercenario che la pittura intrattiene col potere del Palagio, sede di “pericoli e travagli”; clandestino perché l’artista affida alla scrittura la diversità del suo essere omosessuale. In questo senso la professione letteraria si pone come una scrittura della differenza. L’autore deve riempire un vuoto, colmare il taglio della censura per rappresentare la propria anomalia, esistenziale e civile.

Il testo appare come un’*Amorosa visione* rovesciata sul versante dell’omosessualità. Più precisamente, come ha congetturato la curatrice del testo, si tratta di una rappresentazione iniziatica all’erotismo omosessuale, del sogno di un doppio viaggio -l’ascesa esterna, dal piede alla bocca, e alla discesa interna attraverso l’apparato respiratorio, digestivo fecale -sul corpo del gigantesco corpo maschile, affinché, come si dice nel Cap. III, vv. 47-8, “convien ch’accorto e liberato impari/ che cosa è il mondo e ciò che gli uomini fanno”.

Un “io” sconvolto, nell’intento di invertire la natura, cammina

all'indietro quasi a voler verificare di persona il drammatico "ricordo" in cui Guicciardini imputava alla natura il difetto di aver posto "el viso in modo che non possiamo senza sforzarci guardare se non innanzi". Nel Cap. IV, vv. 70-3, Bronzino confessa: saper può che convien ch'io dietro vada/ -perché dinanzi non avea gli occhi-/ chi alla nuova mia figura bada". E questo tema si conclude con un verso (Ibid., 50) che non potrebbe essere più comprensivo nella sua essenzialità: "Siamo una donna ed io, che non so il nome", vale a dire, sono io e donna, un'alterità totale che l'amico Annibal Caro avrebbe chiamato Allegoria, in quanto sulla condizione di "effetti continuati" e coerenti alla traslazione metaforica viene costruita la possibilità "combinatoria" (metonimica) di un discorso "altro".

Un esempio cospicuo di scrittura autorizzata dalla differenza è quella che offre il Bronzino descrivendo il paesaggio dominato da un albero "mezzo fico e mezzo sorbo", recante fichi dalla parte del sorbo e sorbe in quella del fico, e in più circondato da sedicenti intenditori pronti a dichiarare fichi le sorbe e sorbe i fichi (Cap. VI, vv. 160 ss.). Si tratta evidentemente di una delle tante ironie sulla presunta percezione univoca della natura. Ma questo caso mi sembra particolarmente interessante. È un gioco linguistico che prende l'avvio dal simbolo della pianta-uomo, un'immagine molto diffusa nella cultura del tempo non soltanto fra i pittori-poeti (esemplare è Michelangelo) ma nelle prediche, nei trattati, nelle rime popolaristiche. Se la pianta viene "annestata" sì da presentarsi nell'ambivalenza di natura artificio, la doppietta del significato primario, accettata come un dato, rifunziona attivamente, in quanto artificio, dentro l'apparato di produzione allegorica. Le controversie e gli intrichi verbali dei "savi" attorno al simbolo albero progettano la soluzione innaturale come vero e proprio rebus in quanto ne parlano in maniera controversa allontanando progressivamente la referenza più ovvia.

In una nota al saggio conclusivo dei *Miti d'oggi* Roland Barthes scriveva, contrapponendo alla sostanza del mito l'arbitrarietà del segno: "La volontà di appesantire la significazione di tutte le cauzioni della natura provoca una specie di nausea ... Questo disgusto è quello stesso che provo davanti alle arti che non vogliono scegliere tra la *physis* e l'*antiphysis*, utilizzando la prima come ideale e la seconda come risparmio". Il Bronzino recupera all'*antiphysis* tutta la dissipazione che il linguaggio della poesia comica (dal Burchiello al Pulci, al Berni) aveva concentrato intorno alla logica dei contrari organizzando un discorso antifrastico con-

tro l'identità del potere politico, delle istituzioni, dell'individuo come tale.

Alla inamovibilità della norma l'artista reagisce ricorrendo - vorrei sottolineare ancora una volta- alla "magia" della pratica iniziatica. Mentre al culmine della direzione ascensionale del viaggio l'autore rischia lo stritolamento nella bocca del colosso, l'adagiarsi sulla sua lingua significa confidare nell'immensa e proliferante facoltà della parola. Dopodiché il narrante sperimenta il calore delle "vivande cotte", la presenza dell'"albume d'uovo", e quindi viene immesso in un tratto della via digerente, per essere infine evacuato da una "fistola" presso l'"osso sacro" del gigante, cioè poter praticare l'omosessualità. Il passaggio al Regime notturno dell'itinerario garantisce quella forma "rassicurante" -così lontana dalle controversie con gli altri uomini che avevano drammatizzato l'inizio del viaggio - che Gilbert Durand ipotizzava ne *Le strutture antropologiche dell'immaginario*. E ancora. Alla fine del Capitolo V la donna che accompagna il poeta lo sollecita a non insistere troppo nel racconto delle avventure che gli sono capitate in sua assenza. Se il narratore si dilungasse oltre misura comprometterebbe l'esito del viaggio, e quindi sorridendo esorta: "Or non è tempo, /viene, ch' il giorno alla terza ora è quasi/ e qui tempo non è da perdere tempo". La determinazione dell'ora e il fatto che l'accompagnatrice (la Ragione, o forse il suo fine, la Verità) voglia sottrarlo all'incombere del tempo lascia intendere che questo sia il tempo storico, irreversibile e minaccioso nei confronti dell'individuo (dove l'avvertenza della donna che incombe un pericolo) quanto ottundente il senso della verità che non si identifica con il tempo generazionale. Ora, questa parzialità del tempo -sottolineata dalla guida nel significato di urgenza, di fretta- viene bilanciata nei vv. 79-84 del Cap. III attraverso il ricorso al tempo rappresentato da Crono, il castratore: tempo che concreosce, così come occupa uno spazio enorme -benché finito, osservabile - la dimensione del gigante. Del quale l'autore afferma precisamente: "Ben mi fu detto -il che par meraviglia- / ch'ei cresce tanto quand'ei vuol, ch' il vecchio/ che castrò il padre per le chiome piglia" Ma un tempo che si avvolge su se stesso come una concrezione spaziale figuramente individuata è il tempo mitico dell'iniziazione, il tempo che si autoriproduce per virtù rappresentativa.

La raffigurazione del colosso è quindi al tempo stesso l'enfaticizzazione della curiosità volta al corpo maschile e l'iperbole che ne evidenzia il rifiuto del divieto. È un "esaggerazione" nel senso

etimologico di *exaggeratio* escogitata dal Berni per sottolineare, nel *Dialogo contra i poeti*, la qualità meramente “manifatturiera” del prodotto letterario: un colmo che dall’argine viene a coprire una fenditura, un taglio, una mancanza, e proprio dal rigonfiamento occupato dai materiali di riporto denuncia l’occultamento della diversità censurata. Sotto questo aspetto la scrittura bronzi-niana del gigante appare come materiale di contrasto alla rimo-zione, come un’iperbolica cancellazione della cancellazione.

Per evidenza materica affine a quella che sarà di Gadda ne *I viaggi, la morte*, la costruzione torna agli elementi di cui è for-mata, alla muratura intonacata e alla pietra serena dell’Appennino: ipertrofia di una figura matura più che senile - membra solide con il braccio inserito fra le gambe accovacciate ad indicare una testa ferina che gettava acqua nel vivaio semicir-colare sottostante; il volto incorniciato dall’ispida pioggia di capelli, sopracciglia, baffi e barba di roccia; la pelle “dipinta” di cui restano tracce ancora leggibili nelle zone protette del volto quali le palpebre e le pinne nasali; la posa del gran corpo eviden-ziata dalla torsione che allontana la spalla destra e il gomito leg-germente rialzato a sfiorare la parete rocciosa che originariamen-te circondava la figura, significando con particolare evidenza l’o-mogeneità dell’allegoria con il paesaggio, il nesso natura - artifi-cio da cui il *monstrum* assume la necessaria alimentazione cultu-rale. E così, a livello di impatto visivo, la figura appare come il *genius loci* di una Toscana beneficiata dai Medici quanto al regi-me delle acque appenniniche e alla fertilità dei territori, secondo una tradizione iconografica, opportunamente ricordata da Cristina Acidini Luchinat (in occasione del restauro del comples-so monumentale: *Risveglio di un colosso*, Firenze 1988), che passa per due importanti esemplari: la personificazione dell’Appennino nella pittura a fresco nell’intradosso di una fine-stra nella sala di Costantino in Vaticano, eseguita dalla cerchia raffaellesca per Clemente VII intorno al 1525, nonché la decora-zione dei quartieri di Palazzo Vecchio, condotta dal Vasari con numerosi collaboratori a partire dal 1555, dove Appennino, Alpe, Falterona sono evocati come numi tutelari dei fiumi che irrigano il Granducato.

Se dall’esterno la figura di Villa Demidoff si presenta come del potere, all’interno si precisa come luogo di intrattenimento di una sofisticata società signorile, volta al godimento delle meraviglie architettoniche, delle invenzioni ornamentali e dei congegni idraulici, così come la descriveva Francesco De Vieri nel testo

del 1586 intitolato *Delle meravigliose opere di Pratolino e d'Amore*: “et in Pratolino, perché quelle statue si voltino, suonino, gettino acqua, sono tanti e tanti artifizi stupendi in luoghi occulti, che chi gli vedesse tutti insieme, ne n’andrebbe in estasi”. Basta considerare i locali che si succedono dal livello sotterraneo rispetto alla quota d’imposta della statua alla testa del gigante: un’ampia camera ipogea, databile agli anni di intervento di Bernardo Buontalenti per la fondazione del colosso, comprendente la statua di Narciso di Tommaso Francini; la grotta di Tetide con una “rarissima fonte” che il De Vieri descrive come sorretta da quattro delfini, ornata di pipistrelli e lumache rivestiti di madreperla, sormontata dalla statua della divinità marina composta di perle e conchiglie; la cosiddetta “camera delle miniere”: un omaggio, nel ventre del gigante, all’attività di ricerca (ma anche delle curiosità alchemiche) di Francesco I, forse complanare e comunicante con la stanza di Tetide; la grotta del Fiore di Corallina, “venuta dal Mar Rosso- secondo il De Vieri- che getta un gorgoglio d’acqua”; e infine la Cameretta della testa, caratterizzata da un’armatura raggiata in ferro che ancora in punti diversi lo spessore murario ad un perno centrale. Secondo una tradizione che risale al Cinquecento dagli occhi del gigante, vetrati come finestre, il principe usava pescare nel vivaio sottostante dominando l’intero percorso idraulico che collegava la testa del colosso e le diverse fonti alloggiata nel suo corpo e nella montagna. Da Montaigne a Leo von Kleuze, da Poussin ad Abel Desjardins, gli artisti e studiosi hanno espresso “meraviglia” per l’Appennino hanno sottolineato dell’iperbole ludica un aspetto fondamentale: lo spostamento dalla segretezza del sogno alla ostentazione pubblica del privato. Che è l’essenza del giudizio che Francesco Guicciardini aveva formulato sulla decadenza dello stato fiorentino.

Qualche conclusione, anche se, ovviamente, parziale. Nello spaccato che si è considerato si assiste ad una progressiva reificazione della figura fantastica. E questo non perché la scultura o l’attitudine pittorica abbiano a che fare con dei materiali più consistenti rispetto al “flatus vocis” che è la parola (che anzi, come abbiamo visto, aspira tendenzialmente alla ruvidezza dei materiali espressivi), ma perché l’oggetto cinquecentesco si volge ad una finalità extra-estetica - l’illustrazione del potere politico, la dovizia fruibile dei particolari, che ne disvela la progettazione e l’uso. Ben diversamente agisce nella poesia quattrocentesca “il disegno di un universo popolato da immagini che vivono di esi-

stenza autonoma, con l'oggettività, tutta fittizia, di una realtà che il linguaggio fonda e rende persuasiva", scrive Giorgio Patrizi in una biografia del Burchiello. E al "fantastico umore" del poeta-barbiere fiorentino vorrei qui fare un riferimento, anche se ellittico, data la disastrosa situazione testuale in cui versano ancora le rime burchiellesche. È il sonetto "lievitomi in su l'asse come il pane", dove l'immagine dell'autore -in luogo di prigionia- si trasforma, *ante litteram* rispetto alla nostra analisi, nell'epifania di una gigantesca entità sonora: "Il corpo m'urla spesso e fa rimbombo;/ onde un dì mi rispose una colomba, / la qual credette ch'io fossi un colombo;/ e sbucò il capo, e guardò giù la tomba,/ poi prese un volo giù diritto a piombo, / e volò fino a mezzo, e tornò a bomba" (vv. 9-14).

Se Andrea Orcagna è il personaggio evocato da Anselmo Calderoni come precursore dello stile burchiellesco (nel sonetto "Parmi resuscitato quell'Orcagna" citato da De Robertis nel volume "Il Quattrocento e l'Ariosto" della garzantiana *Storia della Letteratura italiana*, p. 429), l'intersezione fra arte e letteratura di cui abbiamo colto uno *specimen* nel Bronzino, avrebbe radici che risalgono a metà Trecento. E se si considera che nel poema pulciano in ventotto cantari, apparso nel 1483, Pulci autolegittima la propria presenza culturale in un clima ormai mutato dall'epoca del primo *Morgante*, si rendono estremamente labili le coordinate di medioevo gotico, umanesimo greco-latino e rinascimento classicista a cui ci ha avvezzato la storiografia artistica. Appare invece come un *continuum* l'espressionismo linguistico del *Morgante*, la "visione" boccacesca (e dantesca) del Bronzino, l'allegoria del Giambologna.

Sembra piuttosto che spetti alla realizzazione dell'immaginario, alla duplicazione della *imago*, la facoltà -precaria e arbitrare- di azionare una "scena" anziché predisporre o confidare in una autorevole scenografia. Sotto questo aspetto l'ipertrofia, al contempo materialistica e innaturale, del corpo umano, costituisce probabilmente un banco di prova per avvertire l'intesa o il silenzio o il vuoto clamore dell'opera.